العدد ١٦٤

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أبريل ١٩٩٩



■ الطاهر بن جلّون : المرتشون فى كل بلد ■ مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور : قومى ياذات الدلال قومى ■ عقيلة راتب : الحنان مصرى والأمومة مصرية ■ شلال بهاء طاهر مازال يتدفق ■ فتحى غانم : لم يفقد ظله فى السينما ■ العقل العربى : كن فيكون وسلطة النصّ

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ أبريل ١٩٩٩.

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف رسم جماعي لأطفال السويس (إصدار هيئة قصور الثقافة)

الرسوم الداخلية للفنان:

يونس البحر

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضي /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
، الأهالى ، القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧/٥٧٩١٦٢٩ / ٥٧٩١٦٢٨/ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد من عشر صفحات من المجلة.

المحتويات



أ
أول الكتابة

لا أنسى أبدا كلمات الشاعر والمسرحى الألمانى الراحل "برتولدبريخت" الذى قال كم أتمنى أن يكون جمهور الأدب والمسرح هو جمهور كرة القدم؛ "كان بريخت قد انشغل طيلة عمره بالجمهور بمتلقى الفن والأدب هؤلاء الذين سيساعدهم الفن والأدب والثقافة على ترقيه وجدانهم وشعورهم بالعالم، وبناء تصورات عن دورهم فيه أكثر رحابة وأوسع من مجرد عوالمهم الصغيرة داخل الأسرة أو فى محيط الأصدقاء. كان يسعى بكل قوته إلى الإنسان الجميل القادر بفعل سحر الأدب والفن على أن يجترح المعجزات؛ وكان "بريخت" شغوفا فى أيامه الأخيرة بأن تصل الرسالة السياسية لحزبه الاشتراكى الألمانى بصورة أعمق وأكمل عن طريق الفن الجميل الملتزم لا الشعارى ولا الإنشائى. وهذه التفرقة ضرورية للغاية، وتزداد ضرورتها إلحاحا فى زمن يتعرض فيه الالتزام والواقعية الاشتراكية ودور المثقف الثورى واختياره لأوسع وأطول هجوم فكرى على امتداد المعمورة، وهو ما تواكب مع انهيار الاتحاد السوفيتى ودول المنظومة الاشتراكية، واعتمد بصورة أساسية على تضخيم كل ما هو سلبى وقاصر وشعارى فى الكتابات والأفكار والمدارس الفنية والثقافية التى عبرت عن تطلعات الشعب وأحلامه، ثم راكم التراب على كنوزها وإنتاجها الرفيع الذى حاول إخفاء معالمه تحت ثقل السطحي والهزيل؛ ولم تعرف رواية كلاسيكية ثورية كبرى مثل رواية "الأم" ما طال هذه الرواية من التسفيه والحط من القيمة.

ولأن "بريخت" شاعر ومسرحى كبير وموهوب صقلته الثقافة التقدمية والاختيار السياسى الاشتراكى كان قد استطاع أن يطوع أدواته المتنوعة ليصنع فنا جميلا ملهما ونقديا، مثيرا للأسئلة والشكوك وملتزما فى آن؛ وكان هو الذى ظلت حقيبته معدة دائماً للرحيل منذ نجح فى الخروج من ألمانيا إبان صعود النازية ثم الاستقرار فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث طالته عام ١٩٤٧ مخالب المحاكمة المكارثية التى لاحقت آلاف الكتاب والفنانين والنقابيين التقدميين ودمرت أسرهم وفصلتهم من أعمالهم. فكانت الحقيبة المعدة جاهزة وشد "بريخت" رحاله إلى أوروبا ثم عاد بعد ذلك إلى بلاده ألمانيا الديمقراطية. وقال ما معناه إن العيش والتعبير فى ظل الرقابة الشيوعية هو أفضل كثيرا من الرقابة الأشمل فى ظل الرأسمالية وكان موجوعاً بخبرة التحقيق معه أمام لجنة الكونجرس للنشاط المعادى لأمريكا والمشهورة بلجنة "مكارثى" والتى اعتبرته كاتبا من الطراز الأول ، وكان التحقيق البوليسى معه يدور حول معانى قصائده ومسرحياته، وقد توقفوا طويلا أمام قصيدة كتبها باسم «فى مدح التعلم» فى مسرحية اقتبسها من رواية الأم "لمكسيم جوركى" حيث تخاطب امرأة روسية عاملة كل الفقراء، أى كل هؤلاء الذين كان "بريخت" يتمنى أن

يحتشدوا ليشاهدوا المسرح ويسمعوا الموسيقى ويتعرفوا على فنون الأوبرا والرسم والقراءة ليسهموا فى تغيير العالم وقيادته فى العصر الجديد. قالت كلمات الأغنية:

« لابد أن تتعلموا القيادة.. أن تكونوا مستعدين لها أنتم يا من تعيشون على الإعانة تعلموها أيها الرجال فى السجون، أيتها النساء فى المطابخ.. تعلموها أيها الرجال فى سن الخامسة والستين.. تعلموها... »

وحين سأل المحقق "بريخت" عن معنى القصيدة قال له - أى المحقق - هل تدعو العمال للاستيلاء على السلطة.

لماذا أكتب هذه الحكاية الطويلة عن "بريخت" الذى حلم بجمهور غفير للمسرح.. ليس أقل من جمهور كرة القدم ولا أضعف حمية أو حماسا؟

أكتبها لأن الباحثة الدكتورة "ماجدة إبراهيم" أجرت حوارا طويلا مع الكاتب المغربى الذى يعيش فى فرنسا ويكتب بالفرنسية "الطاهر بن جلون"، تطرق فيه لانتشار الثقافة التجارية التى تفتن الجمهور وتكاد تسلبه إرادته ثم تفسد ذوقه وتفقر وجدانه «ولماذا هو مفتون؟ بسبب دراسة السوق التى تمت للتعرف على وسائل التأثير عليه، ومعرفة أوتاره الحساسة..»

ولعل أكثر الأوتار حساسية لدى البشر أن يكون الرغبة العارمة فى السعادة.

أن الفنون لتجارية السطحية وثقافة المخدرات بعامة والتى تقود الجمهور إلى عوالم من السعادة الوهمية هى صناعة متكاملة الأركان تمولها مؤسسات الإعلام الضخمة وتوفر لها تقنية عالية وروس أموال هائلة، لتدمر الحس النقدى لدى الجمهور الواسع وتعلمه التواءم والطاعة والرضا بما هو قائم باعتباره قدرا لافكاك منه وهكذا تقلم أظافره حين يدمن تحقيق أحلامه لا فى العالم الواقعى وإنما فى العالم الخيالى الباذخ الذى تقدمه هذه الفنون خاصة فى السينما ومسلسلات التليفزيون بديلا عن الكفاح من أجل سعادة حقه فى العالم الواقعي.. أى من المجتمع القائم على الاستغلال والضعف والاستبعاد.

وفى تجربتنا نحن المحدودة حين نجحت بعض العروض المسرحية الجادة ذات الروح التقدمي الآسر فى الوصول إلى الجمهور الواسع وتوفير البهجة والمتعة له فى نفس الوقت الذى دعته للتأمل والتفكير سرعان ما لاحقتها الرقابة أو القرارات الإدارية أو بؤس الميزانيات خاصة فى عروض مسرح الثقافة الجماهيرية العاجزة عن الدخول فى منافسة مع المسلسلات الدرامية رغم جودة بعضها، وجدية القائمين عليها وولعهم بفن المسرح.

يثير الحوار مع "الطاهر بن جلون" ابن الثقافتين العربية والفرنسية قضايا كبرى أخرى حين يضع يده - عفوا - على ملامح التجربة المتماثلة فى ملامحها التى تحدث هنا فى بلد ما وهناك على بعد آلاف الكيلو مترات فى بلد آخر «لنجد أن النفس الإنسانية عند ما ينخرها نفس البؤس تسلم أحيانا لنفس النزوات..»

يقول ذلك فى معرض مقارنة بين رواية له وروية لكاتب أندونيسى، وهى ملاحظة تضرب فى عمق مسألة الأدب المقارن وتطور الأشكال الفنية من بلد لبلد ومن تجربة لأخرى حيث نجد «أن غياب الدولة أو الدولة التى تخلى المكان لدولة أخرى.

(يتحدث هنا عن صعود المافيا) تحل دولة موازية غير شرعية محل الدولة الشرعية وتنخرها من الداخل بممارساتها المضادة للديمقراطية وحقوق الإنسان.!!

وفى تجربتنا المصرية الحية الآن نستطيع أن نتعرف بشكل ملموس ويومى على غياب الدولة بمعنى آخر تلك الدولة التى أخذت تسلم مؤسسات القطاع العام وثرواته للقطاع الخاص الأجنبى والمحلى لتغيب هى بالتدريج وتتحول إلى جيش وشرطة لتخلى مكانها لمنظومة جديدة من العلاقات شعارها البقاء للأقوى والأغنى.. أى شعار الغابة التى تنطلق فيها الحيوانات الضارية لتنهش الأليف والضعيف بمخالبها.

وحين ينتقل قانون الغابة للمجتمع الإنسانى لا يكون بوسع الضعفاء والمستغلين (بفتح الغين) إلا أن ينظموا صفوفهم ويخلقوا أعلى أشكال التضامن الكفاحى فيما بينهم.. هؤلاء العمال فى المصانع والنساء فى المطابخ والرجال الذين تجاوزوا الستين، والفلاحون فى الحقول ، والموظفون فى الدواوين والطلاب فى المدارس والجامعات.. ويعرف هؤلاء جميعاً عبر الثقافة التقدمية أن بهم قوة كامنة جبارة تصبح فاعلة إذا كانوا معا متضامنين فى مواجهة القهر والاستغلال والإذلال.. فى مواجهة اللاشرعية وحينها يؤسسون هم شرعية جديدة..

يضع "بن جلون" يده - عفوا مرة أخرى - على بعض مشكلات وقضايا ما بعد الحداثة حين يسجل فى إحدى إجاباته أنه:

«لاتوجد اليوم فى فرنسا مدرسة للرواية كذا أو كذا، للرواية الكلاسيكية أو للرواية الواقعية، بل توجد تقنيات كثيرة.. ولكل كاتب عالمه.. هذا هو الأهم.. الرواية الجديدة قصة قديمة انتهت .. لم تعد تكتب اليوم..»

ففى عالم ما بعد الحداثة كل شىء يتشظى وتتفتت الوحدة والتجانس القديمان، وينشأ ملمح جديدة للصراع الطبقى بعد أن حقق التقدم العلمى والتقنى قفزات هائلة وتراجعت الصناعات القديمة الكبيرة التى كانت تضم آلاف العمال، وأخلت مكانها فى البلدان المتقدمة لوحدات صغيرة عالية التقنية حيث تحول العلم إلى قوة إنتاجية مباشرة، وهو ما أغرى بعض الفلاسفة والمفكرين بفقدان الثقة فى الطبقة العاملة كإمكانية ثورية أى قوة تغيير ورأوا أنها ستخلى مكانها فى النظرية الماركسية للطلاب والمهمشين والعاملين بأجر جميعا.

إن الإنتاج الأدبى والفنى فى مرحلة ما بعد الحداثة هو تعبير موضوعى - على

طريقته - عن الوضع الإنساني في هذه الحالة من التمركز الشديد في القمة حيث رأس المال المالي الجبار، والتفتت عند القاعدة.. لذا أصبح لكل كاتب عالمه، وسوف نعود إلى هذا الموضوع مجددا لنعرف إن كان هذا التعدد والتنوع الواسع هو مجرد تعبير عن التشظي الذي لن ينتج أبدا وحدة من نوع جديد أم أنه إرهاص ومخاض لتفتح من نوع آخر هو وعد التغير الشامل الذي سيجعل من التنوع حديقة غناء بها ملايين الزهور في زمن قادم زمن العدالة والاشتراكية حين يكون الإنسان جديرا بإنسانيته.

نحن في «الديوان الصغير» في صحبة شاعرين عربيين كبيرين نعرفهما جيدا هما «محمد إبراهيم أبو سنة" و"فاروق شوشة"؛ وعدد كبير من الشعراء الأرمن الذين لا نعرفهم. فقد صاغ أبو سنة ببراعة أشعار الأرمن باللغة العربية وقدم لها "فاروق شوشة" تقديما جميلا وبليغاً لنجد أنفسنا أمام عالم كان الشعر فيه وطنا بديلاً حين افتقر الشعب الأرمني المعذب الذي لاحقته المذابح إلى وطن.

وفي روايتها الجديدة «البيت» التي ستقدم لها عرضا نقديا في عدد قادم تصور الروائية "بهيجة حسين" مأساة الأرمن الذين طاردهم الأتراك "العثمانلية" كما يفعلون الآن ضد الشعب الكردي.

.. .. ..

ترى إلى أين تحملين يا روحي المعذبة
حليبك الخشبي الأسود
أثمة جمجمة جديدة لكي تصعدي فخورة
حيث ينظر الجميع إلى إكليلك المضيء
بحب جارف؟

.. .. ..

من فلسطين يكتب لنا الدكتور "أحمد هيبي" الذي عبر في رسالة رقيقة عن إعجابه الشديد «بأدب ونقد» - يكتب عن العقل العربي في ذهنية «كن فيكون» حيث ينتقل مفهوم «كن فيكون" الذي يتتبعه الكاتب من القرآن الكريم إلى الأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة، وألعاب الأطفال - ينتقل إلى «حدود أعظم من حدود الحلم أو التسلية أو حتى الإجابة.. ليحتل جزءا من عقليات الناس ونفسياتهم حيث يسيطر مزاج كن فيكون ولو جزئيا على العقلية العربية لقرون من الزمن خلت وحتى الآن سلبا أو إيجابا.

وهو ينبهنا لأنه لا يقصد الذم أو المدح لأن للعقل العربي ميزاته أيضاً، ولكن المزاج الذي يراهن على تحقيق الأمنية عن طريق بساط الريح أو الجن أو النصيب يصبح غالبا في أوساط المقهورين والمسحوقين زمن الأمان حيث «يتجه الناس إلى كل ما هو مستحيل وخارق ليخلصهم من أوضاعهم المزرية..»

ولانتشار هذا المزاج في بلادنا علاقة وثيقة بالاستبداد «لأن السلطان العربي

يستطيع أن يعيش هذا المزج، فهو الحاكم المطاع فى بلاده، ولا يجد لحكمه قانونا يحده أو معارضة أو صحافة، وهو حاكم مدى الحياة مادام يستطيع..»

.. .. ..

يكتب لنا الناقد الصديق "كمال رمزى" عن الروائى الراحل "فتحى غانم" فى السينما التى استولت على خياله أثناء الكتابة الروائية، وهو يذكرنا بالفيلم التليفزيونى "دنيا" الذى شارك فتحى غانم فى كتابة السيناريو له عن قصته بذات الاسم.. ومرة أخرى نحن أمام الأحلام المستحيلة التى يكاد البطل الشاب أن يضع وهو يلهث وراءها ليجد فى خاتمه المطاف أن عليه أن يعود للواقع.. لحبيبته "دنيا" ليبدأ منها ومعها صوغ أحلامه من جديد..

وعلى ما يبدو فكلنا مدعوون لصوغ أحلامنا من جديد فى زمن يعاكس الأحلام وينثر عليها الشوك والرمل فيصبح رقصنا عبثيا ويرتد الحلم لجوفنا..

حين قرأت الافتتاحية بعد كتابتها هالنى كم الأحلام المستحيلة فيها.. مع ذلك أدعوكم لأن نبتهج ونحلق ونطير لأبعد سما شرط أن نبدأ من هذا الواقع المؤلم ليكون حلمنا قوة تغيير.

وكل عام وأنتم بخير.

المحررة



ح

حـوار مع الطـاهر بن جلون :

المرتشى فى الغرب و الشرق[1]

أجرته

د. ماجدة إبراهيم[2]

كان لقائى مع الكاتب المغربى الفرانكفونى طاهر بن جلون فى أواخر يناير ١٩٩٧، فى مكتبة الشخصى الكائن بـ ٢٢٠ بولفار سان جارمان فى الحى السابع بباريس، حول روايته الرجل المقصوم التى نشرها فى دار لوسوي، كبرى دور النشر الفرنسية فى عام ١٩٩٤، والتى نال عنها فى نفس العام جائزة البحر المتوسط الفرنسية.

طالعت هذه الرواية لأول مرة على منضدة المنشورات الحديثة فى مكتبة جيبار جون كبرى مكتبات بيع الكتب الفرنسية، أثناء زيارتى لباريس فى مارس ١٩٩٤.

جذبتنى طرافة العنوان . فألقيت نظرة على الغلاف الخلفى للكتاب . فتكشفت موضوع الرواية: إنه موضوع آني، موضوع الساعة: الفساد تلك الآفة التى استشرت فى عصرنا الحالى وأدركت مغزى العنوان : إنه يجسد التحول النفسى - جسدى الجذرى الذى طرأ على البطل، بفعل الرشوة(٣). فكانت تلك الاستعارة المكنية البليغة « الرجل المقصوم ».

سرعان ما تلقفت الرواية، وضممتها إلى جعبتى التى عدت بها إلى مصر بعد تلك الزيارة . وعكفت على قراءتها - التهمتها التهاماً وعزمت على إعداد دراسة

عنها أقدمها إلى الجامعة ضمن الأبحاث اللازمة لترقيتي إلى درجة أستاذ مساعد.

وتزاحمت التساؤلات في رأسي أثناء قراءة الرواية وأثناء جمع المادة العلمية اللازمة لإعداد البحث عنها . فدونت تلك التساؤلات . وانتهزت فرصة عودتي إلى باريس من جديد في يناير ١٩٧٧ لأطرحها على الكاتب . فكان في إجاباته إلقاء مزيد من الضوء على الرواية وإثراء لدراستي عنها (٤).

تدور أحداث الرجل المقصوم في المغرب المعاصر. وبطلها مهندس مغربي في الأربعين من عمره ، اسمه مراد مسئول في وزارة التجهيز عن منح تراخيص البناء.

وشاءت إرادة الكاتب أن يكون هذا الموظف الحكومي أميناً ومثقلاً بالأعباء الاجتماعية. ومن ثم كانت المشكلة التي يعرضها كالآتي: في إيجاز بليغ، في مطلع الرواية:

«براتبه البسيط، يعول أسرته ويدفع مصاريف تعليم أبنائه وايجار المنزل ويعول أمه . إنه لا يستطيع ذلك فهو يعيش بالدين، بفضل بقاله».

(ص١١).

وتتضافر الضغوط ضد مراد إلى أن ينقصم.

فيقبل أول «مظروف» في حياته ، ثم ثاني «مظروف».

وينعم بسعة العيش ، ويصحب ابنته المريضة إلى شاطىء البحر فتتحسن صحتها ، لكن المصائب تتوالى عليه: فيمرض ، ويتهم مرتين بالسرقة...

أما عن طاهر بن جلون ، فهو غني عن التعريف فقد ترجمت أعماله إلى خمس وعشرين لغة، وأضيف اسمه إلى طبعة ١٩٨٩للقاموس الفرنسي لوبوتي لاروس ضمن مجموعة من مشاهير فرنسا المعاصرين وهم: المخرج كلود لولوش والممثل جيرار دو بارديو والمؤرخ آلات دوكو.

كما حصل طاهر بن جلون على كثير من الجوائز والأوسمة سبق أن ذكرنا منها جائزة البحر المتوسط، نضيف إليها الآن:

١ – جائزة جونكور الفرنسية (٥) في عام ١٩٨٧ عن روايته **الليلة المقدسة** (١٩٨٧).

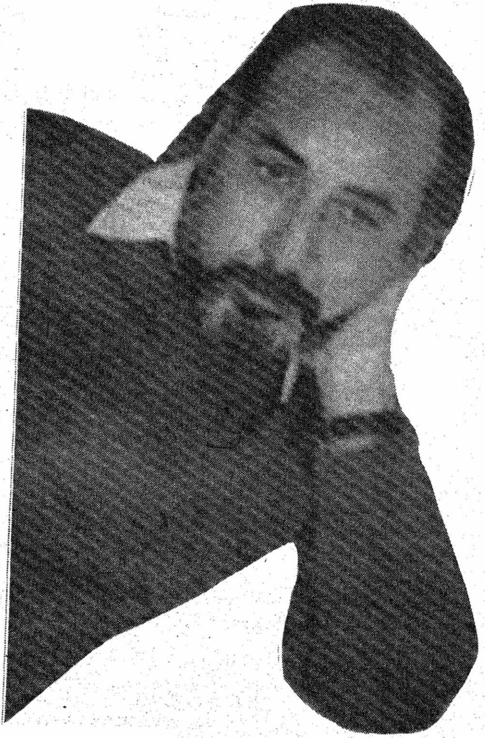
٢ – وسام جوقة الشرف الفرنسية بدرجة فارس (٦).

٣ – جائزة أنصاف الكرة الأرضية (٧)لعام ١٩٩١ عن روايته **غضيضة الطرف** (١٩٩١)

٤ – جائزة مؤسسة نور الدين أبا(٨) المغاربية في عام ١٩٩٤، عن مجموعة أعماله.

ويتنوع إنتاج طاهر بن جلون . فهو إلى جانب عمله الصحفي والإذاعي (٩)، نجده يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والشعر والسيرة الذاتية، ويقوم بالبحث والترجمة والإنتاج الوثائقي..

فقد ترجم إلى العربية رواية **الخبز الحافي** لمحمد شكري . وأعد فيلماً وثائقياً للقناة الثانية الفرنسية بعنوان **الحياة المشؤومة** وأصدر مجموعة مختارات من



الشعر المغربي المعاصر بالعربية والفرنسية بعنوان **الذاكرة المقبلة فى ١٩٧٦.**

أما الأبحاث فنذكر منها: أكبر وحدة فى ١٩٧٧، وحفاوة فرنسية فى ١٩٨٤، وأخيراً بحث عن الفنان التشكيلى السويسرى المعاصر جياكومتي.

ومن المسرحيات ، نذكر حولية وحدة فى ١٩٧٦ وخطيبة الماء يتبعها حديث من السيد/ سعيد.حمادي، عامل جزائري

صدر الاثنان فى ١٩٨٤.

ونأتى إلى السيرة الذاتية، فنجد اللؤم الأخوى فى ١٩٩٤ وإلى القصة القصيرة فنجد مجموعة الملاك الأعمى فى ١٩٩٢ وإلى الشعر، فنجد الدواوين التالية:

١ - رجال تحت كفن الصمت فى عام ١٩٧١
٢ - ندبات الشمس (١٩٧٢).
٣ - حبوب البشرة (١٩٧٥).
٤ - ماتت شجرات اللوز بأثر جراحها (١٩٧٦).
٥ - بدون علم الذكرى (١٩٨٠)
٦ - عودة الرماد (١٩٩٣).
٧ - مجموعة شعرية كاملة (١٩٩٥).

وتأتى أخيراً القصة وإن كانت اللون الأدبى الرئيسى فى إنتاج طاهر بن جلون ، فنحصى منها:

١ - هارودا (١٩٧٣).
٢ - السجن المنفرد (١٩٧٦)
٣ - موها المجنون ، موها العاقل (١٩٧٨)
٤ - صلاة الغائب (١٩٨١)
٥ - الكاتب العمومى (١٩٨١)
٦ - طفل الرمل (١٩٨٦)
٧ - عرس الدم (١٩٨٧)
٨ - الليلة المقدسة (١٩٨٧)
٩ - أيام صمت فى طنجة (١٩٩٠)
١٠ - غضيضة الطرف (١٩١).

استهللته بالسؤال عن الجائزة التى استحقها طاهر بن جلون عن روايته الرجل المقصوم، ثم عن علاقة تلك الرواية بما سبقها من أعماله، وعن نشاطه الأدبى منذ أن نشرها.

كما سألته عن سر اختياره للعنوان، وعن علاقة الزواية بالأصل الذى اقتبست منه وأبرزت رغبته فى العالمية وإقامة حوار بين أهل الجنوب أنفسهم.

كما تضمن الحوار أسئلة عن التقنية الروائية لطاهر بن جلون وأسلوبه فى الكتابة، وعن وضعه ككاتب فرانكوفوني. وتطرق الحوار إلى السؤال عن بعض آرائه السياسية ورأيه فى قضية الغزو الثقافى وموقفه تجاه الدين.

ثم تعرضت لقضية الفساد كما تناولها طاهر بن جلون فى روايته ، أسبابها

ونتائجها . وأخيرا كانت وقفات عند عبارت خاصة بالكاتب أو استشهادية، طلبت منه تفسيرها.

- استحققت على روايتك الرجل المقصوم جائزة البحر المتوسط أليس كذلك؟ ما قوام تلك الجائزة؟

- إنها تعطى لكتاب يتناول موضوعات تخص دول حوض البحر المتوسط.

وعن نفسي، أجد طبعاً متعة في الحصول على مثل هذه الجوائز. ولكن ليس لها مغزى كبير ولا معنى فورى بالنسبة لى.

- هل ترجمت هذه الرواية إلى العربية؟

- نعم فى المغرب

- ما العلاقة فى رأيك بين روايتك الرجل المقصوم ومجموعتك القصصية الملاك الأعمى (١٩٩٢)(١٠)

- العلاقة هى غياب الدولة، أو على الأصح ، إنها الدولة التى تخلى المكان لدولة أخرى.

وأقصد بذلك، أنه فى حالة المافيا كما ورد فى الملاك الأعمي، تحل دولة موازية، غير شرعية محل الدولة الشرعية.

وفى حالة الفساد، كما ورد فى الرجل المقصوم، تدع الدولة الشرعية ممارسات مضادة للديمقراطية ولحقوق الإنسان تنجزها من الداخل.

- منذ رواية الرجل المقصوم، ماذا كان نشاطك الأدبي؟

نشرت مجموعة من القصص القصيرة، ثم رواية.

- ما اسم هذه المجموعة القصصية؟ وما اسم تلك الرواية؟

المجموعة القصصية كان عنوانها الحب الأول هو دائماً الأخير (١٩٩٧).

- بالنسبة للعنوان، اخترت الرجل المقصوم ما هى أسباب هذا الاختيار؟ لماذا لم تقل الرجل المكسور؟ لماذا لم تقل أيضاً الفساد أو الرشوة؟

الطبعة الأمريكية كان عنوانها الرشوة. والطبعة الألمانية كان عنوانها الرجل المرتشي. والطبعة العربية كان عنوانها المرتشي، إذن الرجل المرتشى.

أما فى الطبعة الفرنسية، فالبطل ليس رجلاً أفسدته الرشوة، وإنما رجل سينكسر نفسياً واجتماعياً ليقبل الرشوة.

إذن توجد فكرة دقيقة عبر عنها هذا القصم بين حالين: الحال الشرعى وحال الفساد.

- أهو تأثير دراستك للطب النفسى (١١)؟

المؤثرات كثيرة جداً، وليست واحدة. إنها لا شعورية وكثيرة. إننا لا نعرف

من أين أتت الفكرة لكن عندما نكتب ، نكون محملين بأشياء كثيرة.

- فى مقدمة روايتك ، حددت منذ البداية أصلها وهو رواية كاتب اندونيسى بعنوان فساد؟

- نعم، اسمه آننتا توور

يعد برامودیا أنانتا توور المولود فى بلدة بجزيرة جافا الأندونيسية، والمشهور باسم برام أهم كاتب أندونيسى معاصر.

تتوحد سيرته مع تاريخ بلاده السياسى فقد كان عمره عشرين عاماً فى ١٩٤٥، حين انتهت الحرب العالمية الثانية، وتراجع اليابانيون، وأعلن سوكارنو الجمهورية، وحاول الهولنديون إعادة نفوذهم إلى ما كانت مستعمرتهم من قبل.

فالتحق برام بجيش الجمهوريين، ولكنه قبض عليه فى يوليو ١٩٤٧، واعتقل حتى اعتراف هولندا باستقلال بلاده فى ديسمبر ١٩٤٩. ويسافر برام إلى هولنده فى منحة دراسية عام ١٩٣٥، ثم يسافر إلى الصين فى عام ١٩٥٦، بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة كاتبها لو كسان مؤسس الأدب الصينى الحديث، ونموذج الكاتب الملتزم.

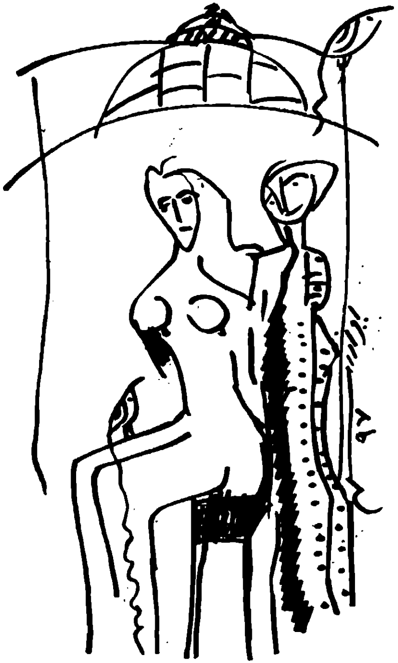
لكن بسبب تعاونه مع معهد الثقافة الشعبى المعروف باسم ليكبرا ، يتهم برام بتعاطفه مع الشيوعيين، فينفى إلى بورو، إحدى مجموعة جزر مولوك الاندونيسية فى عام ١٩٥٦ حتى عام ١٩٧٩، حيث يتم الإفراج عنه فى عهد الجنرال سوهارتو.ويعيش الآن برام محدداً إقامته ومراقباً ممنوعاً من نشر أعماله.

أما عن إنتاج برام الإبداعي والفكري، فنجد أن له مجموعة من الروايات والقصص القصيرة والأبحاث الاجتماعية والمقالات النقدية. نذكر أهمها:

١) أسرة حرب العصابات (رواية)
٢) أرض الرجال (ثلاثية)
٣) دراسة عن المجتمعات الصينية فى اندونيسيا
٤) دراسة عن ر.ا.كارتيني.
إحدى رائدات الحركة النسائية فى جزيرة جافا
٥) «الله فى الأدب» (مقال)
٦) «مصادر الالهام فى الفن» (مقال)

و تقدم رواية فساد لبرام وصفاً تشخيصياً لآلية الفساد فى المجتمع الأندونيسى فى الخمسينيات. هذا من خلال سيرة موظف صغير يكتشف تدريجياً نشوة الثراء والترف والسلطة من خلال لعبة الرشوة ولما كان للرشوة قوانينها الخاصة، إذا به يجر إلى دوامة التعرض للشبهات والاتجار بالنفوذ.

-نشرت هذه الرواية لأول مرة فى عدد خاص لمجلة اندونسيا فى ابريل ١٩٥٤ (ص١٥٦ - ٤٢٥) بمدينة بوكيتنجى بجزيرة سوما طرة الاندونيسية، فى ١٩٦١



كطبعة ثانية وفي ١٩٦٤ كطبعة ثالثة وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٩١.

- بماذا تدين له، وفيما تتميز عنه؟

- أدين له بفكرة الرواية وموضوعها ولكني أختلف عنه في ارتكاسات شخصياتي. فمثلاً الزوجة في الرواية الاندونيسية ضد الفساد. أما في روايتي فالزوجة المغربية هي التي تدفع زوجها إلى الفساد، إلخ.

- ومازلنا في مقدمة الرواية، تقول:

«تدور الأحداث في المغرب اليوم، وهذا لأقول له (يقصد طاهر بن جلون هذا الروائي الأندونيسي توور) أن تحت سماوات مختلفة، وعلى بعد آلاف الكيلو مترات، تجد أن النفس الإنسانية عندما ينجزها نفس البؤس، تسلم أحياناً لنفس النزوات.

إنها رغبة في العالمية؟!

نعم بلاشك، رغبة في العالمية

- أهو التأثر بالكلاسيكية الفرنسية التي ترغب في التحدث عن الإنسان في كل الأزمنة؟

- لا أنا لا أفكر في ذلك. لكن هناك موضوعات ذات صفة عالمية، مثل الخير والشر والحق والفساد فقلت إذن أن الفساد موجود اليوم في كل العالم في الغرب مثلما في الشرق. ولا يوجد بلد يمكن أن يعتبر نفسه بمنأى عن الفساد. هذا ليس صحيحا.

- أجدها جديدة ولطيفة وشيقة رغبتك في إقامة حوار مع الجنوب التي عبرت عنها - في نفس المقدمة - بقولك:

«هذه القصة المتشابهة والمختلفة، المحلية والعالمية، هي ما يقربنا ببعض نحن، كتاب الجنوب، حتى لو كان هذا الجنوب في الشرق الأقصي».

العالم مشغول دائماً بالحوار بين الشمال والجنوب في حين أنك تفتح الآن سبيلاً جديداً للحوار، لا نفكر فيه بصفة عامة، يكون بين أهل الجنوب أنفسهم!

يمكن أيضاً مقارنة الرجل المقصوم بفوست لجوته، فمراد أيضاً مثل فوست باع روحه للشيطان. هل فكرت في ذلك؟

- أبداً ولا لحظة. عندما أكتب لا أفكر في كتاب آخرين.

- هل توضح لي مخططك لبناء الشخصيات .المرأة الخاصية والفتاة العجيبة وهو مخطط كلاسيكي في توزيع الأدوار على المرأتين حليمة، الزوجة ونجية ابنة العم والحبيبة، الواقع بينهما مراد؟

-نعم توجد هاتان المرأتان في حياة مراد:

الزوجة التي تدفعه إلى الفساد، لأنها غير راضية عن حياتها المتواضعة

وترغب في أن تيش مثل كل الناس.
وابنة العم، الحبيبة والفقيرة، اللطيفة التي يتخيل مراد أنه سيكون أكثر سعادة معها.
لا أدري!

- اعتباراً من النصف الثاني للصفحة التاسعة عشرة، تنتقل في الرواية من الضمير الشخصي «هو» إلى الضمير الشخصي «أنا». لماذا؟
- لأنني في البداية، كاتب يضع نفسه خارج الرواية قليلاً لتقديمها، ثم تتحمل مسئولية تلك الرواية بعد ذلك الشخصية الرئيسية فتحكي بنفسها.

- أجد أن الرواية مبنية بصفة عامة على «المونولوج» الداخلي.. هل تعتقد أنه يمكن اقتباسها للسينما . أم أنها كتبت لتقرأ أكثر منها لتشاهد؟
- لا، أنا ضد إقتباس الرواية للسينما فالرواية كتبتها لتقرأ . أما السينما ، فلها تقنية أخرى ومدخل آخر. الرواية كلمات، والسينما صور. إنهما خامتان مختلفتان جداً. لا ينبغي الخلط بينهما.

- فقراتك. لماذا هي مفرطة في الطول؟ فنجد مثلاً في الصفحة ٥١ إلى ٥٢، فقرة طولها ست وستون سطرا لماذا لا تفكر في تقسيمها لتتناسب مع مبادىء الكتابة الكلاسيكية حيث يتراوح حجم الفقرة بين عشرة وخمسة عشر سطرا؟
-أنا لا أفكر في الكتابة الكلاسيكية. وأكتب كما ترد الأفكار على خاطري.

- أجد لغتك سهلة جداً، ليست السهولة بمعنى الضعف ولكن السهولة الجذابة حقاً. فلا يمكن للقارىء أن يترك الرواية . بل يرغب في أن يواصل قراءتها للنهاية. ولديك أيضاً اتجاه نحو استعمال العامية. أفي ذلك نوع من الاتجاه نحو التلقائية؟
- نعم، أنا أحاول أن أكون، وأن أكتب ببساطة، وليس هذا أمرا سهلا، ما هو بالغ السهولة، هو عمل أشياء معقدة لا يفهمها أحد. ولكني أحاول أن أكون مقروءاً، يعني أن أكون في متناول الجميع، وأجتهد لتحفظ هذه السهولة - رغم كل شيء - تعقيد القصة والموضوع أحياناً.

- إنك تعبر عن واقع عربي في لغة فرنسية. بأي غرض؟
أهو الوصول إلى العالمية والوصول إلى جمهور أكبر من القراء:
أم أنك أكثر إجادة للفرنسية من العربية؟ أي جمهور تخاطب على وجه التحديد؟
-أنا أخاطب كل الجماهير الممكنة.، وليس عندي رأي مسبق في الجمهور . ولنقل أنني حقاً أجيد الفرنسية أكثر من العربية ثم إنه لمثير بالنسبة لي أن أعبر في لغة أجنبية. فيكون ذلك التعبير بمثابة تحد لنفسي.

- إنك عربى تكتب بالفرنسية كيف يكون إذن تفاعلك مع تلك اللغة؟

طبعاً كلنا واعون بحرارة الشرق وديكارتية اللغة الفرنسية والشعب الفرنسي . ماذا تفعل إذن تجاه اللغة الفرنسية؟أتخضع لقواعدها؟أم أنك تسلك مسلكاً حراً حيالها؟ فتبدع حينئذ؟أم أنك محمل بثقافتك العربية التى تعطيك الاستعارات وأساليب التعبير؟

كل هذا صحيح. فأنا أحترم قواعد اللغة الفرنسية.

ولكنى فى نفس الوقت ، أدخل عناصر من ذاكرتى العربية فى تلك اللغة.

- ما هو موقفك تجاه تقنية الرواية الفرنسية؟

- لا تقولى تقنية روائية فرنسية. فلكل كاتب تقنيته الخاصة . ولا توجد تقنية واحدة . وأقصد أنه لا توجد اليوم فى فرنسا مدرسة للرواية كذا أو كذا، للرواية الكلاسيكية أو للرواية الواقعية .. بل توجد تقنيات كثيرة. ولكل كاتب عالمه وهذا هو الأهم.

- توجد على سبيل المثال التقنية الكلاسيكية نعرفها وتوجد الرواية الجديدة؟

- الرواية الجديدة قصة قديمة انتهت. لم تعد تكتب اليوم.

- قرأت فى كتاب الكتاب الناطقين بالفرنسية لجيرار توجا أن كاتب الفرنسية مضطر بصفة عامة إلى فرنسة نصه وصقله بالثقافة الفرنسية، ليتمكن من نشره فى دار نشر فرنسية.

أتجد نفسك مضطر لمثل هذه الفرنسة؟

- إنها فكرة خاطئة تماما. مهما يكن من أمر، فإما أن يعرف المرء الكتابة بالفرنسية أو لا يعرف فإذا كان لا يعرف . فلن يكتب.

- جيرار توجا يقول «صقل المخطوط بالثقافة الفرنسية ولا يتحدث فقط عن الوجهة اللغوية.

- ليس هذا حالى.

- يقول نفس الناقد توجا إن «كل هذه الآداب »(ويقصد طبعا الآداب الفرانكفونية) من وحى رومانسي

-لا يمكن وضع الأدب الناطق بالفرنسية فى إطار واحد فكثير من الكتاب ما يمارسون الطبيعية ، وآخرون السيرة الذاتية، وآخرون أيضاً الإغرابية .

الأمر متوقف على الكاتب نفسه. وما رآه توجا تصنيف مصطنع.

- من الناحية الأدبية. من أثر فيك؟ بمن تعجب؟ من هو مثلك الأعلى؟ إجمالاً، ما هى مناراتك الأدبية؟

هناك بورجس ، وهناك چيمس چويس إنهما كاتبان مهمان بالنسبة لى.

– ما هي منارتك السياسية؟

– ليس لي منارات سياسية.

– يبدو أنك ضد صدام حسين. ولكن لا أعرف موقفك من الولايات المتحدة. فأرجو منك تحديد اتجاهك السياسي؟

أشرت إلى صدام في مونولوج داخلي لبطل الرواية مراد الذي كان يردد في نفسه:

«الذي يرسل شعبه ليقتل خلال ثماني سنوات في إيران، والذي لم يدخر وسعا ليثير حرباً مع نصف الكرة الأرضية، أتسمى هذا الشخص رجلا؟ ».

وعن نفسي ، فأنا أدين التدخل الأمريكي، كما أدين غزو العراق للكويت.

وهذا موقف غير مريح بالمرة ، حيث وضعت نفسي ضد صدام، وهو ليس صديقاً للشعب الإيراني، وكذلك ضد الأمريكيين وحلفائهم، وهم ليسوا أصدقاء للعرب.

– كيف ترى مكانك بين الكتاب الفرنسيين أولا، والكتاب العرب ثانية؟

لي مكانة مستقلة نوعاً ما بين كليهما، في فرنسا. أعتبر كاتباً فرنسيا فريدا نوعاً ما. وفي العالم العربي، أعتبر كاتباً عربياً. ولكن ليس كاتباً عربياً تماماً. وأنا سعيد بأن تكون لي تلك المكانة التي لا تتبع تعريفاً نهائيا مغلقاً.

– على المستوى الثقافي، كيف ترى العلاقة بين العالم العربي والغرب؟ ما رأيك في موجة الخوف الصاعد في العالم العربي من الغزو الثقافي؟ إنه شبح يطارد العالم العربي الآن!

– إنها قضية واسعة جداً وكبيرة جداً . أوربا نفسها خائفة من الغزو الأمريكي. ومشكلة الغزو الثقافي بصفة عامة هو أن ما يغزونا ليست المنتجات الجيدة ولكن المنتجات الرديئة جداً.وما عليك ألا أن تنظري إلى الأفلام التي يرسلها إلينا الأمريكيون غالباً ما تكون أفلاماً ذات تقنية جيدة، ولكن ليست ذات صبغة فنية عالية. ومن الكتب ، يرسلون إلينا أروجها ولكن ليس الباقي منها.

علينا الانفتاح على الثقافة الأخرى لكن علينا أيضاً أن نطلب من الآخرين غزونا بذكاء وتقديم المنتجات الجيدة لنا. لا غزونا بالرسوم المتحركة أو بالمنتجات الثقافية الصناعية.

– ألسنا نحن الذين نستورد ونختار؟

أأمامنا حقاً فرصة الاختيار؟ عندما نرى النظام التجاري نجد أنه لا فرصة لنا تقريباً للاختيار. والجمهور مفتون بهذا النوع من المنتجات. ولماذا هو مفتون؟

بسبب دراسة السوق التي تمت للتعرف على وسيلة التأثير عليه، ومس

الوتر الحساس عنده.

- يوجد الدين في روايتك كعنصر في كل المجتمع الذى تصوره وكعنصر في تصوير الشخصيات.وعلى وجه التحديد . مراد مثلاً: تعلم في المدرسة الفرنسية. أأردت أن يكون علمانياً أم ملحداً؟
لا. مراد تعلم في المدرسة الفرنسية المغربية.

- إنه درس في باريس. أليس كذلك؟ (١٢)
نعم .. أردت أن يكون رجلاً علمانياً، بحيث يكون نوعاً ما أكثر حرية في أفكاره وعقيدته، وليس سجيناً للدين.
فالدين بالنسبة لي مسألة شخصية وليس مسألة سياسية.

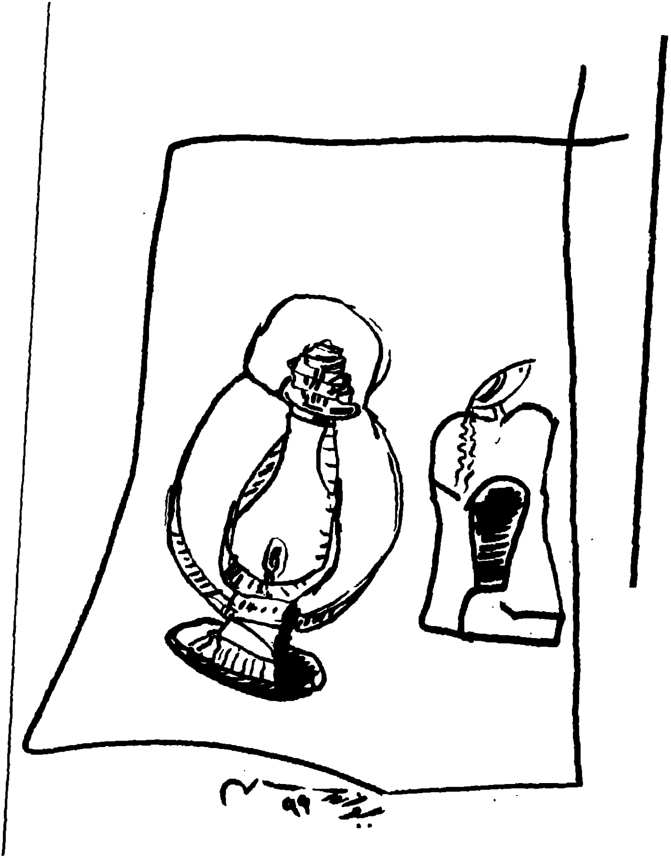
- بأى اسم تشجب الفساد؟باسم الدين؟ باسم المبادىء الإنسانية؟ باسم النظام الاجتماعي؟
ببساطة، باسم المبادىء الديمقراطية والقيم الأخلاقية . لا يمكننى أن أقبل أن يخرج فرد في مجتمع ما عن الشرعية أو القانون.

- في حوار أجرته معك صحيفة ليفانومان الفرنسية بعنوان «الفساد هو سرطان الغرب العربي (!)
قلت: «الناس يشكون من الفساد، كما لو كان آفة طبيعية في المدارس، توجد محاولة لتربية الأطفال تربية أخلاقية، لكنها دينية أكثر منها مدنية. لذا فهى قليلة الفاعلية.
هذا لا يكفي . لابد من التعبئة لابد من محاربة الفساد. لابد من التعبئة والبدء منذ المدرسة الابتدائية في شرح أخطار تلك الآفة.

- على من تقع في رأيك مسئولية انحراف مراد؟هل هو خطأه هو لأنه لم يثبت أمام الضغوط والإغراءات ؟ أم خطأ امرأته التى دفعته بالحاحها واستفزازها لذلك؟
لنقل إن مراد خضع لضغوط من كل مكان : ضغوط عائلية وضغوط من وسطه المهنى وضغوط اجتماعية(١٣) ثم هو أيضاً أعوزته الشجاعة. لكن هل هو مسئول ؟ هل هو مخطىء؟ إن المقاومة أمر صعب جداً. مستحيل.

- أم أنك تلقى مسئولية الخطأ كله على الدولة التى تسىء إدارة الاقتصاد وتدفع بمواطنيها إلى الفساد؟
-الدولة أيضاً مسئولة. لأن الدولة عندما تبخس موظفيها أجورهم ، تدفعهم إلى الفساد.

ما اسم المرض الجلدى الذى أصيب به مراد فظهرت بقع بيضاء على بشرته؟



اسمه الوضح (١٤) إنه مرض رمزى . فليس كل المصابين به مفسدون . إنها صورة.

ورطة «البنك» (ص١٦٢-١٦٣)(١٥) ما أصلها؟ أكانت وشاية ضد مراد من المحيطين به فى العمل؟

- نعم كانت وشاية بالطبع.

الجزء الأخير من الرواية، السابق للحل ، أقصد الأزمة(١٦) يبدو كأنه كابوس.

-نعم ، إنه كابوس

- وفى النهاية، يستيقظ مراد؟

نعم يستيقظ كشخص آخر. وفى ذلك الانشقاق: سينتقل من حال إلى آخر . سينتقل من حال الاستقامة إلى حال الرشوة والفساد.

- النهاية مفتوحة وأيضاً غير منظورة وغير متوقعة.أكان هذا الاتهام الموجه لمراد بتبديد الأموال العامة حيلة ضده ، انتهت بترحيب الزملاء المرتشين به، بقولهم.

« مرحبا بك فى القبيلة ».أنا لا أفهم تلك النهاية

-نعم، كانت هذه حيلة بغرض جذب مراد إلى منظومة الرشوة، لأن وجوده فى الخارج كان يضايق الآخرين الذين يسرقون . إذن كان لابد أن ينضم إلى قبيلة.. اللصوص.

- لكن يبدو أنّ مراد سيستمر فى طريق الفساد ماذا قصدت فى النهاية؟ومع أى امرأة سيعيش فيما بعد؟

-أنا لا أدرى . أنا لا أدرى حقاً ماذا سيفعل.لا أدرى إذا كان سيعتنق مبدأ الفساد ، أم أنه سيناضل ضد الفساد؟

لا أدرى . الأمر متعلق بالقارىء.

قلت فى ص٢١، تعليقاً على تساؤل مراد عن سبب زواجه بحليمة:« ألاحظ أن غالباً ما يتخذ الإنسان بسرعة ، بل بلا ترو ولا تفكير، قراراً مهماً، فى غاية الخطورة، دون أن يدرك أنه يرهن فى ذلك أعزّ ما عنده وهو حريته، وفى بعض الأحيان حياته كلها. نفس هذا الإنسان يفكر ساعات قبل أن يشترى شيئاً عادياً، ويتردد بين قميصين أو رابطتى عنق، ويستشير صديقا أو صاحب « جراجا » قبل أن يختار سيارة مثلاً».

هل تؤمن بذلك حقاً: أن المرء يزن قراراته الكبيرة أقل مما يزن قراراته الصغيرة؟

نعم لاحظت ذلك فى الحياة. أحيانا يكون للتفاصيل الصغيرة فى الحياة اليومية نصيب أكبر فى حين أن القرارات المهمة تتخذ أحياناً بل ترو ولا

تفكير.قد يحدث هذا. وقد لا يحدث أيضاً.

تقول في صـ٨٣ – ٨٤ على لسان مراد البطل:«كنت دائماً أقول إن حميد مغربي أكثر مني.إنه يستطيع التحدث ، ولديه فن تغليف الأشياء في صيغ شعرية، وأحيانا دينية تدير رأس محدثيه»،يبدو هذا التصور محقراً للمغربي. أليس كذلك؟

– أوه! إنها صورة.

– لا. أفهم!

يوجد أناس يتكيفون جداً مع العقلية المغربية، وآخرون لا.

وعندما يقول مراد إن حميد مغربي أكثر منه . فهذا يعني أن حميد أكثر تكيفاً منه مع أسلوب الحياة في المغرب، وأكثر تقبلاً للواقع.مراد منتقد دائما . لكن حميد ليس منتقداً.إنه يستفيد من الموقف ، ويستفيد من النظام.

وتعليقاً على نفس قصة الحب العجيبة بين الآلة الكاتبة أوليفتي والقاموس الفرنسي لاروس، يذكر مراد في صـ١٩٨ تلك المقولة لشوبنهور:«الحياة والأحلام صفحات نفس الكتاب.قراءة هذه الصفحات بالترتيب هو الحياة وقراءتها في غير ترتيب هو الحلم».أليس الأمر في الحقيقة عكس ذلك؟فالحياة ليست دائماً نظاماً. والحلم ليس دائماً فوضى واضطراب إذ توجد دائماً في الحلم إرادتنا في تجميل الأشياء.

وأنت تذكر شوبنهور كأنك تشاطره الرأي!

– في الواقع، لا يوجد حقيقة نظام. لأن الأشياء تتغير . وقد يوجد منطق في الحلم . وقد لا يوجد منطق في الحياة.

– في صـ١٩٧ – ١٩٨، يقول مراد، تعليقا على قصة الحب العجيبة بين الآلة الكاتبة أوليفتي والقاموس الفرنسي لاروس.

«أعلم أن الذكاء هو عدم فهم العالم، هو تلك القدرة على الاندهاش واكتشاف أن التعقيد لا يفسر الغموض. أما الذين يطلبون الوضوح المطلق، فإنهم يخطئون أو يتوهمون».

ماذا تقصد بذلك؟

المقولة هنا لأندريه جيد والمقصود بها أن التعقيد لا يعني الغموض.

التعقيد يعني الثراء. وعندما يقول أندريه جيد إن الذكاء هو عدم فهم العالم، فهذا يعني إدراك الإنسان لعدم قدرته على فهم كل شيء. إذ توجد أشياء كثيرة تفوتنا.

– أشرح لي أيضاً تلك المقولة الأخرى لشوبنهور التي تذكرها مراد في عمق إحساسه بالوحدة والخيبة ، بعد ما أوقف عن العمل:

«المتعة غشاء رقيق على ثمالة مرة: الفرح مسجون وأفضل المشاعر تطوى

دودة كريهة، والرداءة صوم أليم، والمجد شهادة ، والظلمة كارثة، والعادة طاعون محتوم يضعف كل لذة. ولكنه يثير لذعة الألم ويلهبها».

شوبنهور كان فيلسوف اليأس ووضوح الرؤية ومن هنا كانت غرابة ما يقوله.

الهوامش

١ – رمزت إلى «رواية الرجل المقصوم» بـ٢٠١٢ – د. ماجدة إبراهيم – دكتوراه السوربون الجديدة في الأدب الفرنسي مدرس الأدب الفرنسي بكلية الآداب – جامعة طنطا ومعارة حالياً للجامعة الأردنية – عمان – الأردن.

٣ – كل من كلمتي الفساد. والرشوة، على تباينهما، لهما نفس الترجمة الفرنسية.

٤ – تم الحوار بالفرنسية. وما أقدمه هو ترجمة له.

٥ – هي جائزة الأخوين الكاتبين جونكور . قامت في ١٨٩٦ كرد فعل ضد الأكاديمية الفرنسية التي أعتبرت مفرطة في التقليدية. تهدف هذه الجائزة إلى تشجيع الآداب وتأمين الحياة المادية للكتاب المتميزين وتوطيد صلات الأخوة بينهم.

٦ – جوقة الشرف هي أول رتبة قومية فرنسية. أنشأها نابليون بونابرت في عام ١٨٠٢. لمكافأة أفضل من قدموا خدمات للدولة سواء كانت عسكرية أو مدنية. يدير تلك الجوقة رئيس الوزراء ويرأسها رئيس الدولة وتشتمل على ثلاث درجات (فارس وضابط وفارس آمر ومنصبين (ضابط كبير وصليب كبير).

٧ – جائزة أنصاف الكرة الأرضية هي جائزة الأدب الفرانكوفوني . أنشئت في غوايتمالا بأمريكا الوسطى في عام ١٩٩١. هدفها تشجيع إشعاع وانتشار اللغة الفرنسية.

٨ – مؤسسة نور الدين أبا مؤسسة علمانية خاصة أسسها الكاتب الجزائري نور الدين أبا . هدف هذه المؤسسة هو مكافأة الكتاب الجزائريين الذين عبروا بكتاباتهم وأعمالهم عن تعلقهم بهويتهم وعن تسامحهم وانفتاحهم على العالم.

٩ – يشارك طاهر بن جلون منذ عام ١٩٧٣ في تحرير لوموند وهي الجريدة اليومية الأولى في فرنسا .

كما يكتب حوليات في ايل كورير دي لاسيرا وهي من أهم الجرائد اليومية الايطالية، وكذلك في ايل بابيس ، وهي من أهم الجرائد اليومية الأسبانية.

وأخيراً يكتب حولية أسبوعية في إذاعة البحر المتوسط الدولية بطنجة بالمغرب.

١٠ – الملاك الأعمى مجموعة من أربعة عشر قصة قصيرة كتبها طاهر بن جلون عقب جولته في جنوب ايطاليا أو بالأحرى في مدينتي صقلية وكالابر ومنطقة نابولي.

بطل هذه المجموعة هو المافيا التى يؤكد الكاتب على وحدة هدفها ، رغم اختلاف وسائلها:

«تختلف الوسائل، لكن الهدف هو نفسه حل محل الدولة الشرعية، وجعل الجريمة المنظمة طريقة « للأتصال » بالمواطن.

١١ – حصل طاهر بن جلون على دكتوراه الحلقة الثالثة فى الطب النفسى الاجتماعى من جامعة باريس ٧ بفرنسا، فى عام ١٩٧٥.

١٢ – توضح الرواية أن مراد أتم دراسته الثانوية فى المغرب. ودرس الاقتصاد أيضاً فى المغرب فى جامعة محمد الخامس بالرباط. أما الهندسة فسافر لدراستها فى فرنسا hr† صـ١١ و٤٤).

١٣ – هكذا يكثف طاهر بن جلون الضغوط على مراد إلى أن ينقصم . فيصبح هذا الموظف الأمين ذو المبادىء فاسداً مرتشياً:

زوجته القاسية حليمة التى تتمرد عليه وتعيره بفقره وتحثه على قبول ما تسميه « عولة ».

حماته المنافقة التى تسخر من فقره وضآلته، وتتحين الفرص لانتقاده.

صورة أبنته الرقيقة كريمة، المصابة بالربو والتى تحتاج إلى علاج.

صورة ابنه وسيط الذى لا يجد مكاناً فى منزل الأسرة لمذاكرة دروسه ، ويحتاج إلى منحة للإقامة فى القسم الداخلى بالمدرسة لتحضير شهادة « البكالوريا ».

صورة مساعده حميد المرتشى الذى ينعم بحياة ميسورة: « فيلا » فخمة وسيارتين وتعليم فرنسى لأولاده وعطلة صيفية فى الخارج كل ذلك بفضل الرشوة.

رئيسة الذى لا يكف عن تلقينه درساً فى المرونة وضرورة التكيف مع واقع الحياة. فيميز بين الفساد والسرقة . ويسمي الأول اقتصاداً موازياً يساعد على استقرار البلاد وازدهارها.

وأخيراً صورة نجية ابنة العم الأرملة الرقيقة التى يحبها ويظن أن قلة حيلته تحول بينه وبينها.

١٤ – مرض الوضح هو مرض يؤدى إلى زوال اصطباغ الجلد. ويظهر على شكل بقع بيضاء، محددة وغير لامعة، تنتشر فى أى مكان فى الجسم.

وهو غير معروف الأسباب. ولم يتوصل الطب إلى علاج فعال له.

غير أنه ليس خطراً ولا معدياً، ولكن طابعة اللاجمالى مزعج.

١٥ – عندما ذهب مراد لثانى مرة إلى « البنك »، لتحويل جزء من الدولارات التى قبضها كرشوة، اتهمه البنك بسرقة تلك الدولارات. وهى جريمة تعرضه للسجن لمدة تتراوح بين أربع وخمس سنوات.

١٦ – هنا اتهم بـ « تبديد لأموال العامة ». حيث أتهم زوراً بسرقة آلة كاتبة قديمة من معدات المكتب كان قد استعارها ولم يعدها. فأوقف عن العمل وغلبته الأوهام.

العقل العربى: ذهنية كن فيكون

د. أحمد هيبى

نقد العقل العربى

فى العقود الثلاثة الأخيرة، وبعد هزيمة ١٩٦٧ بالذت، ظهرت الكثير من الدراسات التى تحدث أصحابها من المفكرين العرب، عما أسموه «العقل العربى». والمقصود هنا طبعاً «العقلية العربية»، بمعنى أن هؤلاء حاولوا أن يجدوا صفات ثابتة فى العقلية العربية الكلية تميزها عن باقى العقليات، كالعقلية الغربية مثلا (والإصطلاح مأخوذ عن الغرب أساساً، فـ «ديكارت» تكلم عن «نقد العقل الخاص وهكذا).

وواضح أن هؤلاء وجدوا مجموعة من الصفات والعيوب الخلقية فى العقلية العربية، كصفة «الفهلوية» مثلا، أو «الشخصية الفهلوية» كما فسرها أحدهم، أو «الشخصية الانهزامية»، «أو «الروح الفردية» وغير ذلك من الصفات التى تميز العربى برأيهم.

ولا يخفى علينا كذلك أن هذه الدراسات كانت من ضرورات الساعة، فالعرب كان يجب أن يبحثوا عن أسباب تخلفهم، أو أسباب هزائمهم المتكررة، أو أسباب صراعاتهم الداخلية. وقد وجد كتاب مثل «قسطنطين زريق» و«صادق جلال العظم»، «و«هادى العلوى» و«محمود أمين العالم» وغيرهم كثيرون، وجدوا أن الكثير من العيوب فى العقلية العربية هى السبب فى كل ما يحصل من أزمات وجودية وحضارية للإنسان العربى.

ولكى أعطيكم ولو مجرد فكرة بسيطة عن اتجاهات التفكير هذه، بودى أن أنقل لكم فقرة مما كتبه مفكر عربى يعيش فى فرنسا، ويكتب بالفرنسية هو

«منصف شلي» «ربما كان هذا اسما مستعاراً»، في مقال مثير له بعنوان «التفكير العربي والتفكير الغربي».

يقول شلي ما معناه إن إحساس العربي بالزمن منقطع وهو ما يمنعه من إنشاء علاقة صحية مع الزمن، أو استغلاله استغلالا صحيحا: «لا وجود بالنسبة للعربي لاستمرارية التغير، فاللحظة يمكن أن تدوم دقيقة أو ساعة أوثلاثة أيام، إنها الاستقرار الكامل، السكون، وفجأة ندرك أن كل شيء تغير».

عقلية كن فيكون

لا ريد أن أناقش «منصف شلي» الآن في خط تفكيره ذاك، (لقد ناقشته بالفعل في مقال لي غير منشور منذ سنوات). ولا أريد أن يُعتبر مقالي هذا واحداً في سلسلة المقالات التي تضع «العقل العربي» تحت النقد والتجريح. فلا شك أن للعقل العربي مميزاته كما للعقل الياباني مميزاته أيضاً، دون أن يؤدي بنا هذا القول إلى ترجيح كفة العقل الياباني على العقل العربي وتفضيله عليه، أو بالعكس.

في هذا المقال، وبعد كل هذه المقدمة الطويلة، سأحاول أن أقف على خاصية أساسية في العقلية العربية، خاصية تدعونا إلى التأمل والتفكير أكثر ما تدعونا إلى الذم أو الإطراء. واحدة من المميزات التي لم يقف عليها المؤلفون السابقون. وأود هنا أن اعترف إنني لم أجد لهذه الميزة أسماً آخر سوى «عقلية كن فيكون» أو «مزاج كن فيكون».

والاسم نفسه استقيته من القرآن الكريم: إن إحدى الآيات القرآنية تصف القدرة الخارقة لله على الخلق أو الإبداع بكلمات عجيبة في بساطتها، فهو - الله تعالى - إذا قال للشيء كن فيكون: «إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون» (سورة ياسين).

ولا حاجة بي إلى الاستمرار مع جميع التداعيات التي تثيرها هذه العبارة القصيرة البليغة: «إذا قال للشيء كن فيكون»، على الرغم من أن الإغراء عظيم، وهذه واحدة منها (التداعيات):

كيف يخاطب الله الشيء وهو غير موجود بعد؟ لا شك أن هذا "الشيء" كان قائما في ذهن الله قبل أن يوجد بالفعل (بالروح أو المادة) على الأرض، فإذا نادى الله الشيء، فمعني ذلكإإنه كان موجوداً قبل المناداة، فلماذا يعيد الله إيجاد ما كان موجوداً أصلاً في (ذهنه). وهل هذه الكينونة لامقصودة نوع من التخلق (إيجاد صورة جديدة من صورة قديمة)، أو المقصود إيجاد شيء من العدم (وهكذا نفهم عملية الخلق)؟

ربما استطعنا أن نزيل جميع التناقضات الحاصلة هنا (في أفعالنا) بسحب عنصر الزمن (من كلام الله). فليس - بالنسبة لله - معنى لقولنا "قبل" و "بعد"، فالزمن مخلوق مثله مثل باقي المخلوقات، والله يستطيع أن يلعب به كما يشاء

(فيجعل قبل بعدا، والبعد قبلا، مثلا).

وعلى أية حال فإني سأخلص توا إلى القول إن إلها فقط من يستطيع أن يستحضر الأشياء بهذه الطريقة: «كن فيكون». ومن المستهجن أن يظن إنسان - بقدراته البشرية المحدودة - أن يستطيع أن يعيش في أجواء هذه المقولة، أو حتى يعقلها ويعيها ، أو يتمناها، أو يعتقد (مجرد يعتقد) أن باستطاعته الوصول إليها. (وبالفعل ففي كل مرة وصلت فيها حدود القدرة الإنسانية إلى حدود الخوارق، قال الناس إن قانون «كن فيكون» كان في الأمر، فالأهرامات لم يبنها الناس العاديون برأيهم، ولكن العلماء اكتشفوا صيغة تجعل المادة الثقيلة تصبح بلا وزن، على شاكلة «كن خفيفا، فيكون».

الملوك، ربما الطغاة منهم، استطاعوا العيش، ولو لفترة في وهم أو في حقيقة، إنهم إذا قالوا للشيء كن فيكون. فالملك يستطيع أن يأمر بالأكل فيؤتى له به، وأن يأمر بالأعداء فيأتون طائعين ليهبهم الحياة أو ليجردهم منها، ويستطيع حتى أن يطلب بطيخة في عز الشتاء فيتجند الناس من كافة الأقاليم لإيجاد مثل هذا المنتوج النادر، فيجدون أن شخصاً ما احتفظ بواحدة في قلب الأرض من موسم الصيف، فيأتي الجيش بطبل وزمر حاملين البطيخة إلى الملك العظيم.

حدود الحلم والآن في «كن فيكون»

إن الرغبة الإنسانية في تحقيق مطلب «كن فيكون» لا يحدها إلا العجز الإنساني نفسه في تحقيق ما هو أقل من هذا المطلب . هكذا تصبح الإرادة أو الإرادات الإنسانية متناقضة ومتضادة مع الإرادة الإلهية نفسها. فالله قادر والناس عاجزون، وعجز الناس لا يحول دون رغبتهم وإرادتهم في أن يكونوا قادرين، وهو أمر دعا فيلسوفا مثل نيتشه إلى الكفر بالله على هذا الأساس: فلو أن هنا إلهاً لرغبت أنا - قال نيتشه - أن أكون هذا الإله، إذن ليس هناك إله! - قال!

ومع ذلك فإن الإرادة الإنسانية العاجزة المرتدة، تستطيع على طريقة "فرويد" في "التعويض" أن تجد في الحلم أو في الأمل طريقة في التعويض أو في الالتفاف حول العجز القائم.

إن الإنسان العادي إنما يمتلك رغبات من مثل أن يصبح غنياً، أو في موقع قيادة، بين الأصحاب والمريدين، ما يجعله قادراً ومتنفذاً ومالكاً لسلطة عظيمة. إن أقلنا طموحاً أن يحلم بإرث أو كنز مدفون يجده في طريقه، أو أن يجد شخصاً مُعينا له في حاجاته، ساعداً أيمن وناصحاً أمينا - كل ذلك دون أن يسعى جاهداً، أو قل يضع خطة متأنية لامتلاك هذه الأشياء جميعاً، بل إنه أقرب ما يكون راغباً بهذه الأشياء طامعاً بها، على طريقة «كن فيكون»، فيمتلكها بطالعه الحسن وحظه الوافر، أو حتى بالصدفة العمياء.



ألف ليلة وليلة كمثال

العقلية العربية طورت - برأيي - مفهوم «كن فيكون» إلى حدود أعظم من حدود الحلم أو التسلية، أو حتى الإعجاب. ففي قصص «ألف ليلة وليلة» وصف باهر لهذا العالم المسحور، الذي يمكن لأي شخص بسيط يحالفه الحظ، أن يعثر عليه ويدخل فيه ، ولو بطريق الصدفة.

ألف ليلة وليلة هي «أمريكا العرب» في الخيال، فهي قصص الفرصة السانحة والبلاد الواعدة البكر، التي يستطيع كل شخص لو واتاه الحظ أو الصدفة أن يعثر عليها . يمكن في هذا العالم المسحور لأي منا بعد أن يلقى شخصاً ما ، أو يعثر على أداة، أن تتغير حياته كلية، وينتقل من عالم الواقع المسحوق إلى خانة الملوك والأبطال الأغنياء.

في هذه الروايات عوالم يفوق وصفها الخيال، فيها يتحول الرجل البسيط المسكين، أو التاجر الذي كان على شفا إفلاس إلى شخص يملك القصور، يطلب الطعام فتأتيه الموائد وعليها ما لذ وطاب، ويطلب النكاح فتحضر النساء اللاتي لم ير المرء مثلهن في الحسن والجمال، ويطلب الطرب فتأتي إليه المغنيات والراقصات ، والمال يأتيه مكدساً في أكياس.

أما طرق تحويل الحلم إلى واقع فتكاد تكون واحدة في جميع هذه القصص والحكايات الأخاذة: استخدام الجن، واستعمال السحر والرقيات، والصدفة المحضة، وضربة الحظ التي تأتي في وقتها. وفي قصة «الحمال والبنات» مثلا ترد قصة حمال يعمل في السوق ، تأتيه امرأة جميلة كاملة الأوصاف ، لتستأجر خدماته، ولكن الحظ يقوده إلى سلسلة من المغامرات تقوده إلى بيت هذه المرأة التي يتبين أنها تسكن في قصر عظيم مع أختين لها حياة رخاء ومجون دون أب أو أزواج. وهكذا يتحول الحمال من مجرد عامل بسيط في السوق إلى نديم للأميرات.

أدوات الحلم

وهناك ثلاث أدوات لا غنى عنها في هذا العالم القائم عند حدود المستحيل. فبساط الريح طائرة عجيبة تنقل المسافرين برمشة عين من أي مكان لأي مكان. ولكن لبساط الريح نفسه بدائل أخرى، فالجني «عيروض» ينقل الملك سيف بن ذي يزن في عرض السماء، لكي يأخذه إلى أي أرض يريد. وهكذا تفعل الجن والعفاريت، التي تتفوق على حواجز الزمان والمكان.

وهناك أيضاً طاقية الإخفاء، قبعة عجيبة يختفي من يضعها على رأسه عن العيون. والإخفاء عن العيون أمنية إنسانية قديمة، يقصد بها الإنسان حماية نفسه من الأعداء، ويكفي أنه يتجول بينهم دون أن يروه. أو يستطيع أن يأخذ لنفسه ما يزيد من الأشياء دون أن يُرى وتُرصد حركاته. (وما عدا طاقية الإخفاء الأمنية القديمة، فأنا أعرف أن للرجال بالذات أمنية أعز من هذه: وهي أن يمتلكوا الناظور السحري الذي يستطيعون من خلاله أن يروا الناس - وخصوصاً النساء -

وقد تجردوا من ملابسهم!).

ولطاقية الإخفاء بدائل أيضاً، فبواسطة السحر يمكن إخفاء الشخص عن طريق تحويله إلى عصفور أو إلى أى كائن حى آخر مختلف الشكل والحجم.

وقنديل علاء الدين، ومجموعة أخرى من القناديل أو الخواتم المماثلة هى نوع من الإدوات التى جُلعت لها خدم من الجن والشياطين. يكفى أن تمتلك القنديل وتفركه، حتى يخرج إليك خادم القنديل ليوفر لك طلباتك ويطيع كل أوامرك.

ليس فقط فى الحكايا والأساطير

وتمتد أمثال هذه القصص والحكايات إلى القصص الشعبى والحكايا التى تحكيها الجدات للأحفاد - وهى جميعاً تحكى عن النفاذ من العالم الواقع المألوف إلى العالم المسحور والمستحيل.

فإذا قيل لك إن الحكايات فى الغرب تعمل فى نفس الآلية، فقل إن الغرب نقلوا جميع هذه الحكايات من العربية إلى لغاتهم ، ومنذ مئات السنين، فاستعذبوهم وصاغوا على منوالها وتأثروا بها. وليس فى حكايا «الآخوين جريم» الألمانيين مثلا أى شىء جديد على من قرأ ألف ليلة وليلة مثلا.

وفى أسطورة أوروبية محض، مثل أسطورة بناء روما على يدى الأخوين "رومولوس" و"ريموس"، اللذين أرضعتهما الذئبة، لا نجد ذلك التحول من واقع عادى مُعاش إلى واقع مسحور تتم فيه الأمور على طريقة كن فيكون.

مزج الواقع والخيال

كون هذه المعجزات تحدث فى الحكايات والأساطير هو شىء مسل وشيق، وربما كان مفيداً فى تربية الإنسان وخصوصا النشء الجديد، مثلما هى مفيدة أحلام اليقظة وباقى الخيالات، ولكن أن ينتقل هذا المزاج من الحكايا والأساطير ليحتل جزءا من عقليات الناس ونفسياتهم، فهو شىء فيه نظر. إن هدف هذا المقال أن يشير إلى أن مزاج «كن فيكون» - كان ولا يزال يسيطر ولو جزئياً على العقلية العربية لقرون من الزمن خلت وحتى الآن - سلباً أو إيجاباً. وهذا مثال من نفسى: عندما كنا صغارا كنا دائمى التطلع والتحديق فى الأرض والطريق التى نسير عليها. كان أكثرنا حظاً من يجد شيئاً ملقى على الطريق ليس له أصحاب. وكانت تتردد بيننا حكايات عن أشخاص اغتنو لأنهم فتحوا أعينهم جيدا، فوجدوا زرمات من النقود ملفوفة بأكياس.

أما بين آبائنا فكانت ما تتردد قصص العثور على كنوز من الذهب فى جرار مدفونة تحت الأرض. لقد كان هذا حلم أى عائلة لا يعرف عائلتها كيف يطعم عائلته أو يسكوها. وفى مرحلة من المراحل كان يخيل لنا أن جراراً من الذهب قائمة فى الحقول أو مدفونة فى الخرابات من يخرجها من الظلام إلى النور. ولم نكن بحاجة لكى نصل إلى الكنز الموعود إلا قليلا من الحظ. والذين وجدوا

الكنوز لم يكونوا يملكون فى الحقيقة أكثر من ذلك.

مثال من السينما المصرية

وهذا مثال آخر من السينما المصرية الحديثة: فى السينما المصرية تتضح نماذج كن فيكون اتضاحاً لا يغيب عن بال مراقب حصيف. ويبدو أن معظم الأفلام المصرية تعالج هذه العقدة الأساسية: كيف يتغلب ابن الشعب الفقير (ابن الغلابة) الشاب الطموح، ولكن العاجز مؤقتاً، بسبب فقره وبسبب انتمائه إلى الشعب البسيط، على المصاب والحواجز، لكى يحقق نفسه، ولكى يصبح بعد سلسلة من ضربات الحظ، وفى نهاية المطاف، واحداً من الأغنياء أصحاب السلطة المعتبرين.

ومعظم أفلام عادل إمام هى نسخ مطورة عن قصص الشاطر حسن: يبدأ عادل إمام شاباً لا يملك إلا شطارته ورغبته فى النجاح، وفى تسلق السلم الاجتماعى، وهو يفعل ذلك بما يتمتع به من «الحداقة»، حداقة ابن البلد، وبالنشاط أو التصميم، أو حتى السرقة، والحرام (فكل شىء مباح فى محاربة الأشرار).

النمط الفردى للأحلام

وفى نظام كالأنظمة القائمة فى البلاد العربية، حيث يعيش غالبية الناس فقراء مسحوقين، لابد أن تتقوى نزعة التغيير، وتتضخم الأحلام، ويتجه الناس إلى كل ما هو مستحيل وخارق ليخلصهم من أوضاعهم المزرية.

ولكن هل من العجيب أن تتخذ هذه الأحلام النمط الفردى؟ بحيث أن كل إنسان يحلم لنفسه فقط دون سواه، ويتمنى أن يحالفه الحظ هو لا غيره، دون اعتبار إن كان إناس آخرون يستطيعون مثله أن يتحولوا من القاع إلى القمة، ودون اعتبار للكيفية أو الأسباب؟ (وأنت تلاحظ أنه فى زمن الأزمات الفردية، المادية خاصة، يرغب الأفراد فى الاتجاه إلى اليانصيب مثلا والمغامرة والمقامرة بشتى أنواعها).

ليس النمط الفردى عجيبا حقاً، ما دام الحظ نفسه هو الذى يلعب الدور الكبير فى حدوث هذه الخوارق ، أو ما دامت الطيبة والسلوك الحسن وحسن النية هى السبب وراء حدوث هذه الخوارق لهذا الشخص دون غيره. ونحن نعرف أن الحظ ليس صفة جماعية، كذلك الطيبة وحسن النوايا، ليست جميعها صفات جماعية بل صفات فردية. من الناحية الأخرى وفى نظام يتألف من طبقات مسحوقة وطبقة سائدة، يزداد احتمال أن يستطيع بعض أصحاب الشأن والسلطان، أن يعيشوا حقيقة، فى ذهنية أو مزاج «كن فيكون».

لا يستطيع الرئيس الأمريكى - مثلا - أن يعيش هذا المزاج، فالمعارضة لنزوات الرئيس وأخطائه بالمرصاد، وكذلك الصحافة الحرة. ورئيس أمريكا إنما يلعب فى نهاية الأمر لعبة محددة، قوانينها مرسومة سلفاً، لا يستطيع لها تغييرا، فإذا

انتهت مدة حكمه، عاد واحداً من الناس العاديين.

ولكن السلطان العربى يستطيع أن يعيش هذا المزاج. فهو الحاكم المطاع فى بلاده، ولا يحد لحكمه قانونا يحده أو معارضة أو حتى صحافة، وهو حاكم مدى الحياة، مادام يستطيع.

وليس من الصعب علينا أن نستحضر فى أذهاننا نماذج أخرى من الأنظمة المشابهة، ولكن لعل الأنظمة التى سادها الرق تستطيع أن تمثل لنا نموذجاً يمكننا عن طريقه أن نستخلص بعض العبر.

لقد كتب سلامة موسى المفكر المصرى المعروف مرة، أن نظام الرق قد ساهم فى محصلته النهائية فى تأخر المجتمعات التى وجد فيها. وهو رأى يمكن القبول به إذا فسرناه هكذا: إن الشخص الذى يملك جيشاً من الناس، يستطيع أن يوظفه فى جلب الماء إلى بيته من مسافات بعيدة، ليس بحاجة لأن يخترع نظام الأنابيب الذى يوصل الماء إلى البيت. وهكذا أدى نظام الرق - والرأى لسلامة موسى - فى جمود وتأخر العالم العربى الإسلامى.

حقاً أن الاعتماد على أيد عاملة - كثيرة شبه مجانية ، يؤدى إلى الاستغناء عن الآلات والاختراعات فأى حاجة لملك تحمل عشرين شابة جميلة مراوح تحرك فيها الهواء عند غفوته، أى حاجة له بآلة كهربائية تفعل نفس الشىء؟

فى السياسة العربية المعاصرة

كل ما قلناه يبدو حتى الآن شطحة فلسفية، إن لم نؤسس تأثير هذا المذهب، أو نرى أبعاده المادية والعملية فى النفوس. والسؤال الذى يطرح نفسه هو: هل استشرى هذا المذهب - مزاج كن فيكون - فى النفوس العربية، خلال مئات السنين؟ هل دخل عميقا فى تربية الأولاد؟ بحيث أدى فى مرحلة من المراحل إلى نوع من الخصائص الثابتة فى مجرى السلوك الفردى والجماعى العربى؟ وهل أعاق ذلك مسيرة التطور العربى؟

للإجابة عن هذا السؤال، أو هذه الأسئلة مجتمعة، نستطيع أن نقول أولاً، إننا وفى مراقبة السياسة العربية المعاصرة ، نستطيع أن نجد صدى لذهينة «كن فيكون» فى السياسة اليومية للحكومات العربية.

خذوا مثلا ما يسمى بـ «المرسوم لجمهوري». بواسطة المرسوم الجمهورى يستطيع رئيس الجمهورية أن يقر قانونا جديداً، أو يلغى قانوناً عتيقا بدون الرجوع إلى أحد فى حكومته أو مستشاريه. وبمرسوم جمهورى يمكن خفض سعر الخبز أو رفعه، وبمرسوم جمهورى يمكن لشخص أو مجموعة أشخاص أن يصبحوا فقراء معدمين أو وزراء فى الحكومة، أغنياء ومتنفذين.

حدث مرة أن أوعز أنور السادات الرئيس المصرى السابق إلى أحد وزرائه برفع سعر السلع الأساسية فى مصر بما فى ذلك الخبز، حدث ذلك إبان ما أسماه

فترة الانفتاح الاقتصادى. فقامت قيامة الناس، وحدثت انتفاضة فى الشوارع أسماها الرئيس «انتفاضة حرامية»، ولكى يستدرك الرئيس الأمر، عاد وبمرسوم جمهوري، ليعيد الأسعار إلى ما كانت عليه، داعيا إلى إقالة الوزير الذى حمله الآن مسئولية رفع الأسعار! هكذا فعل الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمى - قبل ألف سنة - حين كان يقرر قتل شخص ومصادرة أمواله، ثم تأخذه الرحمة بأولاده، فيتبناهم أو يعينهم وزراء فى حكومته.

بانتظار حرب عالمية

ولكنى أدعى أن العربى - وليس الحاكم فقط - وفى قرارة نفسه، يعيش مزاج الـ «كن فيكون» فى جميع إلى ٢٤ ساعة فى يومه. إن العربى - المتوسط - ينتظر شبه «مرسوم جمهورى» لكنى تتحسن أوضاعه، أو أوضاع جماعته ينتظر أن تصطدم أمريكا وروسيا فى حرب عالمية، أو أمريكا والصين، فتسقط أمريكا وتابعتها إسرائيل، ويخرج هو الرابح على طريقة شهريار!

عندما كنت أستاذا فى جامعة أبو ديس (كلية العلوم فى أبو ديس) فى القدس، أذكر أنه كان يقدم لنا طعام الإفطار على مائدة واحدة نحن المعلمين، وعندما كنت أسأل من سيدفع ثمن الطعام، نحن أو إدارة الجامعة؟ كان أحد الزملاء يجيب بأن المفروض أن ندفع نحن ثمن الإفطار، ولكننا ننتظر قراراً (مرسوماً) من إدارة الجامعة يعفينا من الدفع، كما يحدث فى كل سنة.

هكذا كان الجميع فى الكلية، وفى كل شأن كبير أو صغير ينتظر «مرسوماً إدارياً» من مدير الكلية أو رئيسها (وأظنه كان يومها الدكتور «زهير الكرمى» بقرار كهذا كان يُقر إقامة لجنة للطلاب أو يرفض هذا الطلب، وبقرار كهذا كانت تخفض رسوم التعليم، أو ترفع أجور المعلمين كلهم كمجموعة واحدة، أو كل واحد على حدة.

نقد سلطة النص

بين التأويل والتأويل المعاكس

أيمن عبدالرسول

تأسيس:

«لا معنى لوجود سلطة دينية فى غياب سلطة النص، لأن السلطة الدينية هى التى تخلق النص كسلطة والسلطة السياسية هى التى تخلق السلطة الدينية بدورها.

إن التأويلات المختلفة لا تدمر معنى الدين، لكنها تدمر سلطة النص وهذا هو الغرض الرئيسى لكل الفرق الإسلامية المختلفة مع مفاهيم ورؤى أهل السلطة الدينية فى كل عصر.

فاجتهادات المعتزلة والصوفية والشيعة، بل الخوارج أنفسهم تدمر (سلطة النص) لا المعنى الدينىولا الدين»!

١ - تمهيد:

ينبغي أن نعرف أن الإمام على كان على دراية بطبيعتين معاً هما النص والمعنى (الرجال الذين يقرأون النص)، عندما قال : القرآن حمال أوجه ، والقرآن بين دفتى المصحف لا ينطق بلسان، وإنما ينطق به الرجال"، ومن هنا كان تفكيك المعنى فى الإسلام قضية مهمة جداً من قضايا الفكر الديني، ولعل كل ما كتب عن الفرق الإسلامية بدءاً من الملل والنحل للشهرستاني، وانتهاءً

بإسلام بلا مذاهب للشكعة يدور حول تفكيك الإسلام.. أو تفكيك المعنى الديني في الإسلام هذا التفكيك الذى أدى إلى التعددية الفكرية فى أزهى عصور الإسلام تحرراً فكرياً، تفكيك جعل من رموز الإسلام مع التناقض فى الرؤى (ابن حزم الظاهرى والسهروردي المقتول) و (غيلان الدمشقي والأوزاعي)، و(الحلاج وأبو الحسن الأشعرى) (أبو حامد الغزالى وابن رشد القرطبي) وإلى ما لا نهاية.

الأمر الذى جعل التأويل وهو الأمر المستهجن من قبل النص القرآنى «فأما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تتشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله» هو الوجه الآخر للنص فى الحضارة الإسلامية، وأصبحت مشكلة التأويل تحتل مركز الصدارة فى الخلافات بين الفرق الإسلامية المختلفة، حيث كان الاختلاف في التأويل هو أصل كل الاختلافات بين هذه الفرق وبعضها ، مما يجعل التأويل من الأهمية كسلاح لإثبات المذاهب ودحضها فى نفس الوقت، لذلك كان الإمام على على حق حين أدرك طبيعة النص وطبيعة الرجال الذين يفهمون النص، ومن المشكلات الكثيرة التى أثارها علم الكلام حول ذات الله وصفاته مشكلة التشبيه والتنزيه وغيرها غير أننا لا ندخل هذه المنطقة الآن إنما نركز على التأويل وسلطة النص فى مجال النص الدينى البشري، ألا وهو الحديث النبوى والذى يثير بدوره العديد من الإشكاليات والتساؤلات فى مجال الفكر الديني .

فليست مشكلاته تنحصر فى إطار الانتحال والوضع والضعف فقط، بل فى مستويات دلالته أيضاً، ومنطوقه التأويلي، حيث إن الحديث النبوى يحتاج إلى التأويل كآلية مهمة من آليات الفهم البشرى النسبي، وكأى نص يمثل نفسه بوجهين:

الأول: المراد المعلن، والثاني: التأويل الذى يخرج المراد من الدلالة اللفظية إلى الدلالة المجازية، أو من الظاهر إلى الباطن وهكذا.

وللحديث عند أهل السنة والجماعة - وهم أصحاب الحق فى التأويل أو منتجو سلطة النص - مكانة تكاد تقارب القرآن فى القدسية والحجية والإلزام ، مع أن حجية الحديث لا قطعية الثبوت ولا الدلالة، إلا أن بعض الأحاديث أثارت بتأويلاتها المختلفة خلافات واسعة النطاق بين الفرق والملل والنحل الإسلامية المختلفة ولسنا نعرض هنا لبعض مشكلات علم الكلام، ولكننا سنأخذ نموذجاً عملياً وتطبيقياً لحديث مهم وفعال فى بنية الخطاب الأصولى المعاصر والقديم على السواء وهو حديث فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر وهو ما حدد درجاته النبى محمد فى حديثه الصحيح ، الذى أخرجه الإمام مسلم بسنده عن أبى سعيد الخدرى عنه قال: سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول:

«من رأى منكم منكراً فليغيره بيده ، فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان».

وهذا الحديث كما نرى تأسيس لأمر عملى متعلق بالحياة الاجتماعية والسياسية للمسلمين، فكيف تم توظيف النص وخلق سلطته فى الفكر الإسلامى قياساً على تعامله مع هذا الحديث؟!



٢ - في فرضية التأويل:

نود أن نؤكد هنا على معلومة قد تكون غائبة عن البعض وهي أن فرض التأويل للنصوص ليس حلاً تنفرد به بعض الفرق الإسلامية، وليس سلاحاً اعتزالياً كما أفهمتنا السلطات السنية في الفكر الإسلامي ، فهو لا يخص أهل الرأى / العقل / الفقه ضد أهل النص/ النقل / الحديث إلا أن سلاح التأويل إن كان منهجاً عقلياً عند معتزلة الإسلام والشيعة وأتباع أبي حنيفة، فإنه يتسق مع المنهج العقلي ، لكنه عند (أهل السنة) سلاح يستخدم وقت اللزوم ويستهجن عندما يتعارض مع مصالح - شعب الله المختار - أهل السنة، وليس أدل على هذه الفرضية من استخدام الأشاعرة - متكلمي أهل السنة - للتأويل في بعض يسائل علم الكلام واستهجانهم له في الفقه / علم أصول الدين، ومن ناحية الحديث النبوي نجد ابن قتيبة - وهو المدافع عن النص ضد العقل عند أهل السنة - يؤلف كتابه (تأويل مختلف الحديث) للرد على الفرق الكلامية بتأويلات تتعارض مع تأويلاتهم لنفس الأحاديث محل الاختلاف ويمارس نفس الطرح الإيديولوجي في كتابه «تأويل مشكل القرآن»، وتعدد التأويلات للنص الواحد ظاهرة صحية إن تم وعيها من خلال الظروف التاريخية الواقعية التي انتجت كل قراءة على حدة، خذ مثلاً التأويل العقلي عند المعتزلة والذي يستند على البرهنة العقلية واللغوية للنصوص التي يتم إعادة إنتاج دلالتها / تأويلها، والتأويل الإشاري عند بعض المتصوفة - تأويل ابن عربي للقرآن في كتاب رد المتشابه إلى المحكم - والتأويل الباطن عند غلاة الشيعة - والذي يجعل للنص ظاهرا يعنى به العامة وباطناً لا يفهمه إلا الخاصة - الراسخون في العلم بالمصطلح القرآني - والتأويل الذي يصل إلى القصد وهو التأويل المتخيل عند أهل السنة والجماعة.

ومن الضروري الإشارة إلى أن تعدد مستويات إنتاج الدلالة/ التأويل للنص الواحد يعكس بالضرورة إخضاع (المؤول) للنص من وجهة نظره أو فلسفته العامة التي تحكم تصوراته عن الله والإنسان والعالم.

تنطبق هذه الفرضية على أي نص من النصوص، من النص الديني إلى النص الأدبي ، بل إلى أي كلام منطوق أو مكتوب حيث إنه لا توجد قراءة بريئة خالية من غرض إخضاع النص / توظيفه لسلطة القائم بالتأويل ، الذي يقوم بوعي أو بغير وعي بأسقاط ذاتيته على النص الذي يقوم بتأويله.

إن أي رؤية تأويلية في تاريخ البشرية لها الأسس الفلسفية التي تدعمها، فنحن في سياق فهم محيي الدين بن عربي من خلال فلسفته نجد أن تأويله متسق تماماً مع رؤيته الفلسفية في الله والإنسان والعالم، كذلك الزمخشري في تفسيره (الكشاف) ، متسق تماماً مع رؤيته الاعتزالية العقلية، وأي تأويل للنص الديني مبني على فلسفة ولا يمكن فهم هذا التأويل إلا من خلال دراسة هذه الفلسفة.

إذن لنتفق على أنه لا توجد قراءة بريئة أو موضوعية لا استثني منها قراءتي لأي نص كان، سواء في الدين أو الأدب أو السياسة أو الفلسفة، لأن الادعاء بوجود قراءة بريئة يفترض في عقل المؤول أنه عقلية بيضاء لا يملك

مايمكنه أن يفسر أو يؤول النص به ، ولا شك أن تصورات القائم بالتأويل تسقط نفسها على تأويلاته للنص موضوع التأويل، وذلك لأن المؤول يريد أن يعرض نفسه من خلال النص الذى يؤوله ، شاء ذلك أو أبي، اعترف به أو أنكره ، فالقراءة الموضوعية أكذوبة - وعيناها أم لم نعها - لأن العلاقة بين النص والمؤول علاقة جدلية فالمؤول يقرأ ويقارن ويتأثر بالنص المقروء وكذلك النصوص السابقة عليه فى الزمان التى تشكل وعى القارىء نفسه ولا يمكن له فهم النص المراد تأويله إلا من خلال منظومته المعرفية الخاصة، والمتكونة من تراكم كيفى وكمى للمعرفة التى تشكل وعى وعقل القارىء ، وهو يقرأ فى النهاية من خلال معرفته فيؤثر النص فيها، وتؤثر هى فى النص، لتتجلى فى الصورة النهائية للنص بعد التأويل.

والنص الذى اخترناه للعرض هنا - حديث من رأى منكم منكراً - نص يشكل المرجعية الأولية أو المذكرة التفسيرية لجماعات الجهاد الإسلامية التى حملت نفسها مهمة تغيير المنكر.

٣ - نص واحد ، وتأويلات متعددة:

وللحديث موضوع الدراسة عدة تأويلات أو قراءات مختلفة ما بين قراءة الفكر الثورى الخارجي - نسبة للخوارج - والمعارضة السياسية، وبين فقهاء البلاط والمعتدلين ولكل رؤية أو قراءة مبرراتها الفلسفية وقواعدها التى تبدو - متفردة وحيدة - صحيحة وسليمة منطقياً، أما إذا عرضنا لهذه القراءات جميعها نجد أنها متناقضة مع بعضها البعض تماماً.

فمثلاً شباب الصحوة الإسلامية لا يرضون بأقل الإيمان ولايرضون بوصفهم بعدم الاستطاعة، ففضلوا القيام بدور أقوى الإيمان وهو تغيير المنكر باليد الذى تحول الآن ومع التطور التكنولوجي إلى الكلا شنكوف وقنابل المولوتوف الحارقة وغيرها من الأسلحة ، حتى أضحى أضعف الإيمان لديهم السلاح الأبيض بدءاً من الجنازير وانتهاء بالسيوف والمديات!

٤ - تأويل فقهاء البلاط:

فحديث - من رأى منكم منكراً - يعتبره البعض حديثاً فى الجهاد، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، وهو كذلك أمر بالتغيير فيقسم فقهاء البلاط - الفقهاء الذين يضعون خدماتهم الفقهية تحت أمر أى ملك أو سلطان يجلس على عرش السلطة السياسية - مراتب تغيير المنكر إلى ثلاث طبقات هى :

١ - طبقة الحكام (ولاة الأمور) وهم أصحاب حق تغيير المنكر باليد.

٢ - طبقة الفقهاء والخطباء والوعاظ وهم أصحاب الحق فى تغيير المنكر باللسان.

٣ - وطبقة الشعب والعامة من الناس وهم أصحاب أضعف الإيمان الذين يستنكرون بالقلب - إلى هنا وهذا التأويل المعتمد حتى الآن عند أصحاب الإسلام المعبر عن وجهة نظر السلطة السياسية.

لكن من وجهة نظر نقدية نجد أن هذا التقسيم (الطبقى) لايعطى الحديث التأويل الوحيد، وهذا التأويل تم وضعه أساساً لإخماد الخطاب الثورى المعارض، وذلك بيانه كما يلى:

على افتراض أن الرعية – الشعب رأت المنكر في الحكام وولاة الإمور الموكل إليهم تغيير المنكر باليد .. فالرعية / الشعب ، لا يمكنهم الخروج على الحاكم باللسان، ذلك لأن تغيير المنكر باللسان مهمة الخطباء والفقهاء وطالما أن الفقهاء يعكسون الآية، فإذا تذمر الشعب أو حاول الثورة ضد منكر الحكام ، يحاربونه باللسان بوصفه خارجاً على السلطان، ويدعون السلطان لتغيير المنكر. الثورة بالعسكر/ اليد.

وهذا التأويل يتسق مع المنهج السنى النقلي والوسطية الفقهية التى ترجىء حساب السلاطين والحكام إلى الله، وترفض فكرة الخروج على الحاكم الجائر، فهو فى نظرهم لايفعل منكراً طالما يصلي ويصوم ويزكى ويؤدى الأركان الإسلامية، ولا تعريف واضح فقهياً للمنكر عند أهل السنة غير ما ينكره العقل والفطرة السليمة وما تشمئز منه النفوس وما إلى ذلك من تعريفات فضفاضة.

وهم بذلك يقومون بتأويل الحديث تأويلاً يخدمهم فى معركتهم الخاصة ضد الشعب لصالح السلطان.

٥ – التأويل الإرهابي

أما هذا التأويل فيراه البعض من أنصار فكرة الخروج على الحاكم الجائر وهو أن الأمر: من رأى منكم منكراً فليغيره بيده. موجه إلى كل مسلم ولفظة منكم تفيد العموم والشمول و(فليغيره بيده) أى الهاء عائدة على الذى يرى المنكر منكم والفاء حرف تعقيب وسرعة أى لا تضع حداً زمنياً بين رؤية المنكر وسرعة تغييره باليد،ومنه حسب هذه الرؤية فتغيير المنكر باليد واجب على كل مسلم عاقل بالغ راشد قوى يمكنه استخدام اليد فى تغيير المنكر وهذا يتسق – من وجهة نظر هذه الرؤية – مع (إن لم يستطع) بدنياً (فبلسانه) أى يعلن رأيه بالرفض والتخطئة لهذا المنكر الواقع تحت بصره (وأن لم يستطع فبقلبه) إن كان رجلاً عجوزاً أو طفلاً صغيراً أو امرأة يخشى عليهم جميعاً من الأذى من قبل أصحاب المنكر، ويرفضون بقلوبهم وهذا أضعف الإيمان، ولاشك أن أصحاب هذا التصويرون (أن المؤمن القوى خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف وفي كليهما خير) بمعني القوى إيماناً وجسماناً والضعيف إيماناً وجسماناً أيضاً، وهذا يفسر لنا التطرف والإرهاب الدينى الذى يرى كل ما فى المجتمع الآنى منكراً.. فالفرق بينهما فى الدرجة فقط فالمتطرف يلعن المنكر (المجتمع الجاهلى كما يراه) بلسانه والإرهابى يرتكز على هذا الرأى المكفر للمجتمع فى تغيير المنكر بيده، أما المسلم العادى الذى لا حول له ولا قوة، فهو يكتفى بالتأييد القلبى للإرهابى وهو أضعف الإيمان فى سبيل تغيير المنكر.

إذن الفرق فى الخطاب الدينى بين الإرهاب والتطرف هو فرق فى الدرجة وليس فى النوع – كما قرر ذلك د/ نصر حامد أبو زيد فى كتابه نقد الخطاب الديني.

والتفسير الذى عرضناه هنا هو ما أبداه أعضاء تنظيم شكرى مصطفى / الجهاد عند حديثهم عن قضية تغيير المنكر، وقد رد عليهم فقهاء السلطة بأن ذلك

فهم خاطىء وعرضوا عليهم التفسير الأول الذى سقناه قبلهم ولكن هذه الرؤية الإرهابية لها - كما رأينا - ما يبررها لغوياً وشرعياً، وهذه هى الإشكالية: أن النص مفتوح ولاأحد يمكنه أن يدعى امتلاك النص، أو الحديث باسم النص!

٦ - التأويل الإرجائى:

إذا انتقلنا لرؤية أخرى فى فقه تغيير المنكر، وهذه الرؤية هى رؤية وسطية بين التقسيم الطبقى للحديث وبين التأويل الإرهابى له ، وهذه الرؤية تقول إن الأمر موجه إلى كل مسلم وليس إلى طبقات معينة (أمر تغيير المنكر) ولكن الأمر يحتاج إلى تأويل من نوع خاص لمعرفة (الحقيقة) مع ملاحظة أن كل رؤية من هذه الرؤى التأويلية تدعى أن ما تقوله (الحق) - والتأويل الصحيح من وجهة نظر أصحاب هذه الرؤية هو أن تغيير المنكر لا يعنى إقامة الحد فى الأمور الحدودية (المنصوص عليها بالحدود فى القرآن بعقوبة دنيوية) ولكن يعنى فقط إيقاف المنكر أو تسليم مرتكب المنكر إلى السلطات أوإبلاغ السلطات المختصة للقبض على فاعل المنكر بيد أن المنكر يحتاج تفصيلاً إلى درجات وأحكام ، فقد ينكر الشخص بوعيه الفرد شيئاً ليس منكراً كأن ترى رجلاً يضرب زوجته ضرباً مبرحاً ، فأنت فى تدخلك لتغيير المنكر الذى تراه هنا تكتفى بالفصل بينهما لإنقاذ الزوجة لكن الزوج من ناحية أخرى - من حقه أن يتمادى فى ضربه لزوجته وضربه لك أيضاً لأنك تمنعه بتدخلك من تقويم منكر بيده، هو أن زوجته ناشز بينما يقوم بتقويمها بالأمر القرآنى بضرب الزوجة الناشز!

هذا النموذج من التأويل طرحه أحد المتصوفة المحدثين فى حديث تلفزيونى وهو بذلك وعى القضية وتعقيداتها وتشابكاتها مع الأركان المختلفة لقضية المنكر وتغييره.

٧ - خاتمة:

والقضية فى النهاية متشعبة وكبيرة وتأويلاتها كثيرة ولكن أين الصواب أو القراءة التى يمكنها أن تدعى امتلاك الحقيقة؟! فالحق لا يعلمه إلا قائل النص أو التأويل الذى نفذ إلى صميم المراد .. وتبرز هنا أهمية فكرة القراءة غير البريئة، هذه الفكرة التى نفتقر إليها فى كل معالجاتنا للتراث والتفاسير، وما كان هذا النص إلا مثالاً من أمثلة كثيرة على تطبيق آليات القراءة والتأويل التفكيكية على النصوص المختلفة والتى تؤدى إلى نقد سلطة النص من حيث لاتدرى ، حيث إن هذه التأويلات تؤدى وقت تجميعها برؤية كلية. إلى تفكيك النص وبالتالى إلى إهدار سلطة النص، وإذا قمنا بتطبيق هذه الآليات على النص القرآنى ، فالأمر يحتاج إلى أبحاث طويلة ومفصلة لتقصى صور التأويل مابين العقلانى المحتكم إلى أسس وبنيات عقلية والعقلى المتطرف والشطحات الباطنية وتوظيف النص الدينى لخدمة الأهواء والمصالح، والظاهرية الحرفية التى تمارس التأويل بينما هى ترفضه شكلياً والسنية الوسطية وغيرها مما

يزيد الأمر ارتباكاً وغموضاً.

و الأمر (أمر التأويل والتأويل المفرط) كما يقترح إمبرتو إيكو الناقد والأديب الإيطالى يحتاج إلى دراسات متعددة على مستوى كل نص منتج فى الثقافة، من النصوص الدينية إلى النصوص الشعبية، والتى تعبر فى النهاية عن الوعى العام لشعب، ما فى مرحلة من مراحل تطوره الثقافي، إذ لا يوجد نص لا يمثل التأويل الجانب الآخر منه حتى السابق الذى قام بالتأويل فلكل نص تأويل ولكل تأويل، تأويل فى دائرة جدلية لانهائية، تبرز حقيقة نسبية الحقيقة لا فى ذاتها ، بل من حيث النظر إليها ، لأن إمكانيات المعرفة مع لانهائيتها محدودة بحدود الإمكانيات الفردية الخاصة المعاكسة للوعى الجمعى الديماجوجي والدوجماطيقي.

ونؤكد فى النهاية على أن التأويل والتأويل المعاكس الذى يؤدى بدوره إلى نقد سلطة النص المتخيلة عن الوضعيين المناطقة أمر سنواصل الكتابة عنه فى دراسات أخرى قادمة سواء من منظور التأويل عند الطرق الإسلامية أو من منظور الهيرمـــونيطيقا الفلسفية ومعضلات تفسير النص.



عن السينما العربية:

السينما عربية والنقد عربى

كمال رمزى

المقالات القليلة التى كتبها الكثير من الأدباء، والمحللين السياسيين، عن الأفلام أو النجوم، تكتسب قيمة رفيعة، وتعتبر رافدا مهما، ثريا، يصب فى نهر «النقد السينمائى»، فالروائى، والشاعر والمعلق السياسى، غالبا، لا يكتب عن عمل سينمائى، أو شخصية فنية، إلا إذا كان الفيلم، أو النجم، ترك أثراً عميقاً، سلبياً أو إيجابياً، فى نفس الأديب أو المحلل السياسى.. ربما تتسم هذه المقالات بالانطباعية، وقد لا تستخدم لغة «النقد السينمائى» ومصطلحاته، ولكن عندما تأتى الانطباعية من قصاص مبدع مثل يحيى حقى، أو شاعر كبير مثل صلاح عبد الصبور، أو محلل سياسى فى حجم أحمد بهاء الدين، أو أستاذ فى قامة إدوارد سعيد، فإن هذه «الإنطباعية» تكون جديرة بالتأمل، ذلك أنها، بالتأكيد، تنفذ ببصيرتها إلى الجوهر، كما تجعلنا نرى، ظلال الفيلم، والنجم، كما أحسها، وتلمسها، الأديب، والمحلل السياسى.. وفى هذه الحالة، ذات الطابع الحميمى، لا تغدو لمصطلحات النقد السينمائي ضرورة.

مقالات يحيى حقى المتفرقة عن الأفلام، التى جمعها، بدأب هائل، صديقه المخلص، الناقد المتميز، فؤاد دواره، وأصدرها في كتاب «فى السينما»، تعتبر إضافة لها شأنها، فى النقد السينمائى. ومقالات صلاح عبد الصبور، عن الأفلام التى تركت فى نفسه المرهفة، أثراً، والتى جمعت بين دفتى كتاب، أضافت إلى تراث النقد السينمائى، بعدا مهما. وليست مصادفة أن يعاد نشر مقالة إدوارد سعيد الممتعة، عن تحية كاريوكا، فى العديد من الجرائد والمجلات. ولا تزال مقالات يوسف إدريس المتوهجة، عن الأفلام والنجوم، تنتظر من يجمعها فى كتاب. كذلك الحال بالنسبة لأحمد بهاء الدين، ورشدى صالح، وأحمد حمروش، وأحمد عبد المعطى حجازى، و... و..

هذه المقدمة مكتوبة كمدخل للحديث عن كتاب «عن السينما العربية: قراءات

نقدية فى أفلام التسعينيات »، الذى صدر حديثا للصديق قصى صالح الدرويش، المحلل السياسى أصلاً، الذى تمتد اهتماماته لتشمل أوجه النشاط الإنسانى عموما. فهو محاور يقظ لأصحاب الفكر والقرارات. ومراجع ذكى للكتب الأدبية والاقتصادية. ومعلق رياضى أحياناً!.. وفى كل كتاباته، ينفذ بنظرته النقدية إلى العمق، ويضع «العمل» الذى يتحدث عنه - سواء واقعة سياسية أو كتاب أو مباراة أو مفكر - فى سياقات عدة، مبينا علاقة «العمل» بغيره من الأعمال المماثلة، مكتشفا جذور مستشرفاً مستقبله ونتائجه، محللا مغزاه ودوافعه، مقيما جدواه، مبرزا مزاياه وعيوبه.. وهو، يصوغ رؤيته الخاصة الشاملة والتفصيلية، فى عبارات تجمع بين الوضوح والدقة والجمال.

كتاب «قراءات نقدية فى أفلام التسعينيات»، يقع فى «٢٠٤» صفحة من القطع الكبير، ويتضمن «٣٠» مقالة، تدخل فى باب «النقد التطبيقى»، فكل مقالة تتعرض لفيلم واحد.. وقسم قصى صالح الدرويش كتابه لقسمين، أولهما، ويحتوى على «١٥» مقالة، عن «١٥» فيلم مصرى، وثانيهما، بعنوان «مشرق ومغرب»، يتعرض فيه ل «١٥» فيلم من بقية البلدان العربية.. أو بالأحرى، لمخرجين عرب، بصرف النظر عن جهة الإنتاج، فبعض هذه الأفلام، شاركت دول أوربية فى إنتاجها، والبعض انتجه فرنسا.

مقدمة.. مشاكسة

مقالات الكتاب، تعبر بجلاء عن الطابع الشخصى لقصى صالح الدرويش، النشط عقليا، الدافئ قلبا، الذى لا يتوقف عن المناقشة، وإثارة القضايا، ولا يتحرج من الاختلاف، كليا أو جزئيا، حتى مع أقرب أصدقائه، وغالبا، يضع خطا تحت مناطق التباين الفكرى بينه والآخرين، مؤكدا عليها، ولا يتردد فى نقد مقالات زملائه، نقداً جاداً، صارما، خشناً أحياناً، فكما قال، فى إحدى مناقشاته الساخنة: «إن المدح لغة موت، بينما النقد، مهما كان عنفه، لغة حياة».. وبالطبع يطبق هذه المقولة، على الأفلام التى يتعرض لها.. بل يطبقها، على نفسه أولا، فنزعته المشاكسة تمتد لكتابه هذا، حيث كتب له مقدمة فريدة من نوعها، عدد فيها مآخذ وسلبيات، قد تتجاوز ما يحتمل أن يعدده مراجع الكتاب. ولاشك أن قصى، بشجاعته فى تقييم «قراءات..»، قطع الطريق على نقاد كتابه، وكأنه، يضحك فى كمه، وهو يردد مع نفسه، عبارة «بيدى لا بيد عمرو».

الجملة الأولى فى المقدمة تقول «بداية اعترف بأننى لم أكن متحمسا لإخراج هذا الكتاب»!.. وفورا يحلل أسباب عدم حماسه «لأن موارده لم تكتب ضمن منظار كتاب، فهى مقالات متفرقة كتبت على مدى عشر سنوات ونيف، وهى بالتالى متفاوتة فى أسلوب الكتابة والمعالجة، وتتضمن آراء وأحكاما فى ظروف مختلفة، ومختلفة جداً أحيانا، لأن رؤية الناقد ومقاييسه وأدواته التحليلية وثقافته العامة والمتخصصة وخبرته الحياتية والذوقية، والظروف السياسية والاجتماعية تتغير بالتأكيد فى فترة زمنية بهذا الطول».


۹۹

يواصل الدرويش تفسير تحفظه على فكرة إصدار الكتاب فيقول «لأن إعادة نشر بعض هذه المقالات قد يعيد فتح جروح وعداوات مع بعض السينمائيين الذين لم يتحملوا حين صدورها صراحتي النقدية». ولا يفوت قصي أن يشير، معتذرا، عن غياب نقد أعمال مهمة لمحمد خان وملص وداود عبد السيد وخيرى بشارة وعبد اللطيف عبد الحميد، وبالتالي «لم يكن بالإمكان وضع خلاصات نقدية للسينما العربية في التسعينيات، ولا رسم خريطة دقيقة وصادقة لهذه المرحلة».. ويلقى الدرويش مسئولية إصدار الكتاب على أصدقائه، سمير فريد وعلى أبو شادى وعمر خفاجي، الذين ضغطوا عليه، ونجحوا في إقناعه بأهمية أن يصل إلى قراء مهتمين بالسينما، لم يصل إليهم بإنتظام عبر الكتابة في الصحيفة التي يكتب فيها.

والحق أن الكتاب، بمقالاته الثلاثين، يدافع عن نفسه بنفسه، فالنماذج التي اختارها الدرويش تعتبر من أهم الأفلام العربية التي ظهرت في التسعينيات، تعكس، على نحو صحيح، هموم السينما العربية، فضلا عن أن تحليل وتقييم الدرويش لها، المتسم بوضوح الرؤية، فكريا وفنيا، يجعل من الكتاب، إضافة لها شأنها، في النقد السينمائي.

النماذج

فيلمان اختارهما الدرويش ليوسف شاهين: «إسكندرية كمان وكمان» و«المصير».. وفيلمان لرأفت الميهي: «قليل من الحب كثير من العنف» و«ميت فل».. وفيلمان لمجدى أحمد على: «يا دنيا يا غرامي» و«البطل».. بالإضافة لأفلام «حرب الفراولة» لخيرى بشارة، «إنذار بالطاعة» لعاطف الطيب، «سارق الفرح» لداود عبد السيد، «الإرهابي» لنادر جلال، «ناصر ٥٦» لمحمد فاضل، «نزوة» لعلى بدرخان، «مبروك وبلبل» لساندرا نشأت، «إسماعيلية رايح جاى» لكريم ضياء الدين، و«اضحك الصورة تطلع حلوة» لشريف عرفة.

وفي مجال السينما العربية، خارج مصر، يختار ثلاثة أفلام للجزائرى، المقيم في باريس، مرزاق علواش: «باب الواد الحومة»، «سلاما ابن العمر»، «الجزائر - بيروت، من أجل الذاكرة».. وأكثر من ثلاثة أفلام للتونسي، نورى بوزيد: «صفائح من ذهب»، «بيزنس»، «بنت فاميليا»، وجزء من فيلم «حرب الخليج وبعد».. و«نشيد الحجر» للفلسطيني ميشيل خليفي، «حيفا» لرشيد مشهراوى، «ابنة الهواء» لمارون بغدادى، «كومبارس» لنبيل المالح، «من هوليود إلى تمنراست» لمحمود زاموري، «عرب» لفاضل جعايبي، و«ليلى يا عقلى» للطيب الوحيشي.

يمتزج، عند الدرويش، تلمس إحساسه بالفيلم، بمحاولة تفسير سبب هذا الإحساس، بعيدا عن المعايير النقدية الجاهزة، الأمر الذى يكسب مقالاته درجة كبيرة من الرحابة، فمثلا، يرصد أثر «مبروك وبلبل» على مشاعره، وفي ذات الوقت، يبحث داخل الفيلم، عن العوامل التي أدت لإثارة هذه المشاعر، يقول أن

الفيلم «يمنح مشاهده إحساسا عميقا بالسعادة، فهو فيلم ينضح بالطزاجة سواء بصورته الأقرب إلى الإنطباعية أو بإيقاعه الذى ينساب بتدفق هادئ أو ببساطته الأسلوبية الخالية من الفذلكة والتعقيد الأسلوبى، فحتى الأخطاء الموجودة فيه تعمق الإحساس بعفوية هذا الإنسياب».. وعلى ذات المنوال، يصف ويحلل أسباب نجاح «إسماعيلية رايح جاى» بأن الفيلم «رقيق، ملئ بالأحاسيس الإنسانية القوية النبيلة، فهو يتكلم عن الحب والصداقة والإخوة وعن الفقر والنجاح، فهو فيلم أخلاقى بهذا المعنى لأنه يركز على الأمانة والصدق والعمل واحترام قيم الأسرة والمجتمع بمفهومها الدينى والاجتماعى التقليدى.

أحيانا، يتجاوز الدرويش انطباعاته الخاصة، ليسجل إنطباعات الآخرين، خاصة عندما تختلف عن إنطباعاته. وهو، فى مثل هذه الحال، يعيد اختبار انطباعاته مرة ثانية، كما حدث مع «البطل» الذى يفتتح الحديث عنه، بالفقرة التالية «أغلب الذين حضروا العرض الخاص خرجوا موزعين بين انطباع الإعجاب الممزوج بالدهشة الذى خلفه النصف الأول من الفيلم، وبين إنطباع الحيرة التي أثارتها نهاية، بل نهايات الفيلم.. وكنت من الذين أعجبوا بالفيلم، ومع ذلك حرصت على مشاهدته مرة أخرى، واضعا بذلك إنطباعى الأولى موضع المراجعة، وخرجت من العرض الثانى وقد تثبت الإنطباع، وتحول إلى قناعة، خصوصا وقد تجلت بوضوح أخطاء الفيلم التى أرخت إيقاعه الدرامى فى الفصول الأخيرة».

قصى صالح الدرويش، يجيد قراءة الأفلام، وأحكامه النقدية، سواء اختلف المرء معها، جزئيا أو كليا، لابد أن يجدها جديرة بالاحترام، لها وجاهتها دائما، وإن كانت أحيانا، تتضمن قدرا غير قليل من القسوة، مثل وصفه لنورى بوزيد، فى فيلمه «بيزنس»، أنه «يبيع كل شيء ولا شيء»، أو وصفه لفيلم «حرب الخليج وبعد»، أنه «كان جبانا ومزيفا»!.. ويمتد الإختلاف مع الدرويش، ويتعمق، فى بعض أرائه السياسية - وهو المعلق الزكى - التى تحتاج للمراجعة، ومراجعته هو لنفسه، فعندما يقارن بين «التطرف الأصولى» و«الاتجاهات الليبرالية»، فى معرض حديثه عن «المصير»، يثير الدهشة، وربما الاستنكار، حين يجفل بعيدا بقوله أن التطرف «يقيم شرعيته على المواجهة الصريحة والنقد الشامل المطلق والصريح للأنظمة، وخلافا لما ظهر فى الفيلم فإن شرائح المثقفين الليبراليين أكثر نفاقا للسلطات وإرضاء لنزعات الغرور فيها من الجماعات المتطرفة»!.. هنا، فى سطرين، يمتزج الخطأ بالتجنى، فأولا، المتطرفون، بعيدا عن ممارساتهم البشعة، طلاب سلطة، بينما «المثقفون الليبراليون»، طلاب ديمقراطية، ووسيلتهم التنوير، وثانيا، الكثير منهم، لم ينافق السلطة، بل دفع سنوات طويلة من عمره، فى المعتقلات، ثمنا لمواقفهم.. لكن، مالنا ندخل فى مناقشات محض سياسية، ونحن نراجع هذا الكتاب الجميل، المكتوب بعذوبة ومهارة، ويرسخ النقد السينمائى.. العربى.

د

دراسة

تأملات في لغة القص
عند
الأديب السورى الراحل عبد الله عبد

د. وفيق سليطين -سوريا

إذا كان المحتوى الفكرى والفلسفى الذى تقدمه تجربة عبد الله عبد - عبر تراكم نصوصها - يتكشف فى مقولات أساسية من شأنها أن تفضح تناقضات المجتمع الطبقي، وتكشف عن إكراهاته التى تنصب على الفقراء والمستضعفين، لتدفع بهم إلى أقصى حالات الاغتراب والتشيؤ، فإن اللغة "لغة القص" هى التى تنهض بتركيز هذا المحتوى وتعميقه ودفعه إلى مداه الذى لا ينفتح إلا بها ولا يتقوم إلا من خلالها. ومن هنا كانت هذه اللغة تتعين عاملاً موحداً يحكم شد حلقات التجربة، ويمنحها طابعها الكلى الذى لا يكون المحتوى شيئاً آخر سواه.

فمن الملاحظ أن لغة عبد الله عبد لا تخلق ابتعادها عن الحياة، ويعنى ذلك أن المسافة ترتفع وتكاد تتلاشى بين موضوعات القص ولغته.

ولكى يتحقق ذلك ، لابد للغة من أن تخلق ابتعادها عن نفسها ، أى عن شرطها الخاص الذى يعيّنها من حيث هى لغة . وبهذا تغدو أقرب إلى أن تكون لغة الموضوع نفسه ، وليس لغة موضوعة عليه. والفارق بين الأمرين يتأتى من أن اللغة إذ تنوب عن الشىء ، تبدء نفسها هي، وتتمدد على حسابه ، وتدفع به قليلاً أو كثيراً إلى التوارى والغياب.، وبقدر ما يغيب الموضوع تحت حضور اللغة، يكون التذهين والتجريد أو الإنشاء والتنميق ، ويترتب على ذلك ويلازمه معاً أن يكون الاختزال لواقع الشىء والافتقار لجوانبه ، وهو ما يمكن أن

ينتهي إلى اقتلاعه من وجوده الواقعي ، ليغدو قائماً في وجود لغوي بديل.

***

لعل أول ما يبدو للمتأمل في تجربة عبد الله عبد أن اللغة ليست أمراً ثانوياً يقوم على الرصد والجمع والاستقصاء ، بل هي فعل يؤسس التجربة ويكسبها حضورها الحي. ذلك أنها لغة تغوص في العالم وتتقدم من داخل اليومي المعيشي دون أن تذوب فيه . مما يعني أنها لا تضحي بقسماته لتبني نفسها على حسابه ، أو لتنشغل بذاتها عنه. بل ربما كان شرط هذا الحضور الحي للموضوع، وهو أن تمارس اللغة على نفسها قدراً من الضبط والاختزال ، بحيث تغدو مفصلة على قد موضوعها ، أو بحيث يبدو الموضوع هو الذي ينطق بها ويحفظ امتلاءه الخاص.

لم تعد اللغة، إذاً، أداة لنقل الفكرة، ولم تعد وسيلة تالية لها ومفصلة عنها. وهي لا تتعرف بكونها أداة لاستيعاب المعنى وإيصاله. إنها، على خلاف ذلك، أداة لخلقه وإنتاجه. فهي تصوغه وتبنيه لحظة انشغالها بصياغة نفسها، وهذا مايجعله يتكشف على مستوى بلاغتها من حيث هي لغة . لاعلى مستوى الخطاب المرجعي من حيث هو إبلاغ . ومن الواضح أن بلاغة اللغة القصصية عند عبد الله عبد هي، قبل كل شيء ، قرينة قربها ومباشرتها، وحليفة وضوحها وألفتها، وثمرة دنو نبرتها وبساطة تركيبها . على أن ذلك كله لا يحول دون عمقها، إن لم يكن هو الفاعل المولد لذلك العمق الذي يشحن القلب والعقل على السواء.

***

هذه الخصائص التي تطبع عبد الله عبد وتميز قصصه وتمكنها من اختزال صدق التجربة وغناها الواقعي، تتبدى على نحو خاص في مجموعته الأولى: "مات البنفسج" الصادرة عن وزارة الثقافة عام ١٩٦٩ وإن كانت قد استمرت في قصصه التالية ، دون قصص الأطفال ، ودون بعض القصص القليلة التي لجأ فيها إلى الترميز واتكأ عليه، ولا سيما ما بلغ منها - بفعل هذا الاستخدام - درجة عالية من التجريد، كما هي الحال في قصتي "الذبيحة" و"العصافير وحارس الحقل الخشبي" من مجموعته الثانية: "السيران ولعبة أولاد يعقوب" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب سنة ١٩٧٢ . ففي مثل هذين النموذجين تقوم القصة على توفير الواقع ، أو تتناوله على مستوى من التكثيف الرمزي ، وتنأى بنفسها عن التعرض المباشر له. فيكون التمثيل أو المجاز البنائي هو الوسيط الذي لابد من فض شفرته الترميزية للنفاذ إلى البعد الواقعي وإنارة جوانبه المتناولة وطبيعة تراكب هذه الجوانب وأسس انتظامها في مراتب وتدرجات وقوى اجتماعية . على أن التحويل الرمزي المتبع هنا، لايقوم على تقابل الوحدات والعناصر المفردة بين القصة والمرجع ، بقدر ما يتأسس على التناظر العلائقي الذي يقترب في نظامه من بنية الأمثولة.

تبدأ قصة "العصافير وحارس الحقل الخشبي" على النحو الآتي:

"ما إن تفتحت عيناى على الدنيا حتى وجدت نفسى فى حقل محاط بالأسلاك، وعلى مبعدة يلعب ولدان" . وبعد عدة جمل يتابع سياق القص كمايلى:

«شعرت بالضجر وأحسست برغبة فى الكلام. وددت لو يقترب الولدان، أو أحاول الذهاب والاشتراك معهما فى اللعب. ومع ذلك شكرت الظروف لأننى لم أترك مكانى فى تلك اللحظة للالتحاق بالولدين كى ألعب معهما . إذ إننى فهمت منهما فيما بعد أننى لم أوضع فى ذلك المكان من أجل اللعب».

إن تأمل نظام العلاقات فى هذا المقطع . من خلال التبصر فى كامل علامات القصة وإشارياتها - يفضى إلى أن علاقة الولدين الذين يلعبان بحارس الحقل الخشبى هى نظير علاقة السلطة القاصرة بالشعب . ولعل ذلك ما يتضح عبر اللجوء إلى التحليل بالمقومات ، وهو ما ينتهى ، بالنتيجة ، إلى إقرار مخطط التقابل التالى:

١ - القصة

أ - الحارس المسمر فى حقل محاط بالأسلاك

ب - الولدان اللذان يلهوان ولا يكترثان بحماية الحقل

جـ - الحارس يود الاقتراب من الولدين ليلعب معهما لكن هذه الرغبة تبقى معاقة ومعطلة.

د - رغبة الحارس (المتعذرة) فى الكلام.

هـ - الحارس لم يوضع فى ذلك المكان من أجل اللعب.

٢ - المرجع

أ- الشعب المحاصر ، والوطن المحول إلى معتقل

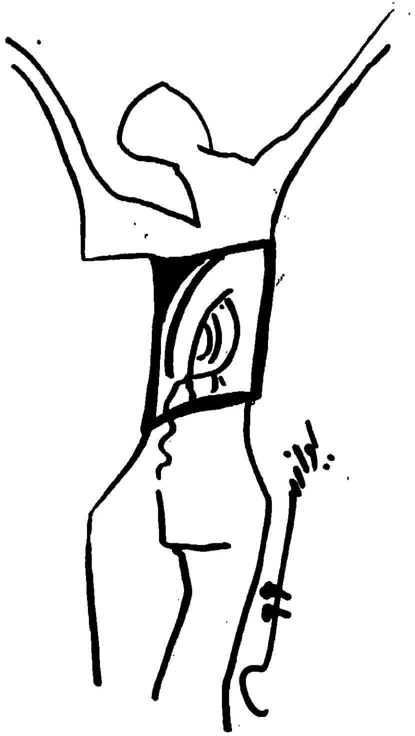
ب - السلطة غير الراشدة التى لا تستطيع أن تتحمل مسئولية نفسها ، فكيف يمكن أن تتحمل مسئولية شعب؟

جـ - انفصال السلطة عن الشعب، وانقطاع إمكانية التواصل الإيجابى بين الطرفين.

د - إسكان المجموع الشعبى ومنعه من القيام بأية مبادرة

هـ - السلطة هى التى تحدد موقع الشعب وتحاصر ، وتعيق إمكانية إسهامه الحر "اللعب" إنها لا تنبثق عنه، بل تتعين فوقه.

هكذا يتوالى نظام الإحالة الرمزى ، ونكتشف - مع التقدم فى قراءة القصة وفحص علاقاتها - أن «العصافير» إشارة إلى الإعداء. فهم على ماهم عليه من الخفة والضعف قادرون على استباحة كرامة شعب مكبل بالأغلال ، وعلى الاستهانة بحدود وطن حولته قياداته الهزيلة إلى معتقل كبير للجماهير الشعبية المكافحة . وبمثل ذلك يتبين أيضاً أن البندقية فى يد هذه العصبة المتسلطة ، ليست للدفاع عن الوطن والشعب. إنها فقط أداة لهو وشارة انتفاخ كاذب من جهة ، وعلامة على القمع الموجة إلى الداخل من جهة أخرى . وكذلك



فإن البندقية المعلقة على الحارس «الفزّاعة» ما هي إلاّ «تعويذة» . فهي معطلة عن الفعل، لأن القوة المتسلطة في الداخل استنزفت طاقة الشعب، وسلبت منه قدرته على الإقدام والمواجهة.

وهذا ما يجرى التعبير عنه في ختام القصة ، حيث يقول الحارس الخشبي عن العصافير:

«لقد مزقوا سترتي، وأفرغوا رأسي من القش . ماذا أفعل؟ لقد أمسيت عارياً. فكيف أضيف العصافير القادمة مستقبلاً بسترة ممزقة تماماً. كيف أرسم الخطط لرد العصافير المهاجمة برأس أفرغ من القش . يا إلهي!؟

ثم.. ثم استمر سيل العصافير الذى لا ينقطع .. مع أن بندقتين كانتا لاتزالان تتدليان عن كتفى وتتأرجحان في الهواء».

إن السلطة التى تشل قدرة الجماهير وتقتل فيها بعد المستقبل ، هى التى تنطق باسم الشعب وتتولى تمثيله خطابياً ، فى الوقت الذى تحيله على السلبية والصمت . ولكن الاسئلة التى تثار فى نهاية القصة وتحمل على التفكير فى المواجهة المستقبلية، أو تشك فى إمكانية الاستعداد لها والنهوض بأعبائها، مادامت الجماهير ترزخ تحت منالاً سهلاً للأعداء مادياً ومعنوياً بدلالة "السترة الممزقة" و"الرأس الفارغ".

هذه الأسئلة هى علامة على تحول الوعى عند الجماهير ، وعتبة ضرورية لتأسيس فعلها الوطنى وانطلاقتها القادمة. وهو، إلى ذلك ، علامة على الشمولية الإنسانية التى تنطلق من داخل المسار التاريخي للقصة الواقعية.

في ضوء هذا التحليل يتضح أن القصة المرمزّة تدخل الأشياء والوقائع ضمن شبكة دلالية وتجعلها محكومة بالفكر المفهومي، وبعلاقاته المجردة التى تقوم خلف وجودها المباشر، وتكون هي بمثابة المعبر الضرورى إليها . ولهذا قلنا إنها تقترب فى نظامها من بنية الأمثولة. ولا شك أن هذه القصص تعلو فيها الطبيعية الإشارية للغة، على خلاف ما نجده فى معظم قصص عبد الله عبدالأخرى، ونشير هنا إلى مثال قصص «العربة والرجل» و«متاعب رتيبة» و«المتشرد» من مجموعة «مات البنفسج» وإلى قصص «الأباء يأكلون الحصرم» و«طريقة عيش» و«صورة» من مجموعة «السيران ولعبة أولاد يعقوب» وإلى مثال قصتى «البغل» و«الضحك في آخر الليل» من مجموعته الثالثة: «النجوم» التى أصدرتها وزارة الثقافة بعد وفاته عام ١٩٧٧.

فى «المتشرد» تواجهنا صورة الرجل «وقد دس يديه فى جيبى سرواله، وراح من ثم يتطلع بعينيه القلقتين ذات اليمين وذات الشمال. ومر فى تلك اللحظة عجوز فاستوقفه الغريب، تحركت شفتاه فسأل:

هل...؟

وترك كلمة «هل» معلقة فى الهواء هيئتها، ثم عاد فسأل من جديد:

– كم الوقت يا سيدى؟".

إن شخصية المتشرد لا تحمل اسماً. فهو تارة يسمى بجنسه «الرجل»، وتارة يشار إليه بصفة السلب «الغريب» . والتسمية فى المرتين لا تتضمن تعييناً شخصياً فهو، اذاً، رقم وليس اسماً . شخص غريب ينتمى إلى جنس الرجال،

وليس شخصا محدداً بذاته . وفي ضوء ذلك يمكن القول : إن اغتراب البنية الاجتماعية عن الفرد بالتعبير الهيفلي - يظهر على مستوى اللغة وفراغ الخطاب وانعدام إمكانية الاتصال. فالحركة غير الإرادية للشفتين «تحركت شفتاه» تطوى على فراغ القول ، ولذلك فإن اللغة تتلعثم وتواجه خواءها ، فترتد على نفسها بحثاً عن إمكانية جديدة.

لكن إمكانية اللغة تتجدد بالكلام الذى يولد أو ينبثق فى المساحة الاجتماعية للتبادل.

وهنا عجز عن إقامة الكلام.

فى تعليق السؤال: «هل...؟» محاولة لمد زمن الاتصال وتغذيته ومنحه حجماً أو مقداراً يشغله فى الفراغ الممتد. وفى إعادة تأسيس السؤال على محور الوقت بالنسبة إلى وضع المتشرد . دلالة على تعذر الاتصال ، وعلى اصطدام الرغبة فيه بالعدم ولذلك فإن اللغة لا تقول شيئاً سوى «قرقعة» أصواتها التى تستوى عندها الكلمات جميعاً. وهذا الفراغ المؤسس على مستوى اللغة يلتقى مع فراغ الفضاء الاجتماعى الذى تطلقه الجمل الوصفية السابقة. فالغريب يترقب مرور أى شخص ويمسح بعينيه القلقتين المكان ذات اليمين وذات الشمال. وترقب مرور أى شخص يستوى مع محاولة تأسيس أية وضعية للقول و«أى كلام».

وفى قصة «متاعب رتيبة» تبدو مفارقة الاسم والثوب من حيث هماعلامتان طبقيتان لاتعينان حقيقة الشخصية، ولا تتضمان صياغة سابقة أو تكويناً مضروباً من قبل لمقاسها الجسدى والأخلاقي. صحيح أن اسمها رتيبة أو رتوب، لكن الناظر إليها قد يحسب أنها ابنة تاجر أو مالك . وقد يخمن أن لها اسماً عصرياً مبتكراً «هالة» أو أى اسم من هذا القبيل يدل على الاهتمام والتعلق.

وهذه المفارقة التى تتأسس على التسمية طبقياً تصل بمقولة الشر التاريخى وتلفت إليه. ذلك أن شرور المجتمع الطبقى ليست من صميم الوجود ، وليست من طبيعة الموجود وفطرته.

فى التسمية «اللغة» تعيين للشخصية فى الوجود ، ولكنها بذاتها لا تتضمن تقويماً مسبقاً ولا تستند إلى معيار إلا من خلال ارتباطها بالواقع الاجتماعى الذى هو منبع اللغة ومنبت القيم التى تتشبع بها وتشحن . أو يعاد شحنها وتفريغها فى سياق العلاقة الاجتماعية، وعلى طرفى الحد الصراعى الذى ينتجها وينتج نفسه من خلالها أيضاً. ومعنى ذلك أن هذه اللغة تنمو بالعودة إلى الأصل الاجتماعى وتنطلق منه دون أن يعنى ذلك أنها تنقله أو تنسخه . مما ينقل هو مفردات الواقع التى يعاد تركيبها ، فلا تلبث أن تدخل فى بنية جديدة تفرضها الطبيعة الإشارية والعلائقية للغة. وإذا كان المستوى اللغوى لا يقوم خارج الإيديولوجى ، وكان الايديولوجى يقوم على مغايرة ما للواقع، لا على مطابقة معه، تعين أن لغة القص فى نموها وتحولها ، تنحو لانتزاع هذا الواقع من جموده أو من اللحظة التى تجمد عندها بفعل الإيديولوجيا المهيمنة . ولاشك فى أن إدماج الواقع فى هذه البنية الجديدة يكسبه حركة إضافية هى حركة

النص الأدبى الجمالية والمعرفية.

إن لغة القص عند عبد الله عبد لا تفيض على الوجود ولا تحلق فوقه، ولكنها تفجر مستوياته وتنفذ إلى أعماقه . ولعل ذلك ما يمنحها خاصيتها ويفسر جفافها النثرى وعدم نزوعها التزيينى والشاعرى . وواقعيتها لا تتبدى فقط على مستوى ألفاظها ومفرداتها أو ما تحفل به من القرائن والتسميات واللغات المرجعية، بل إن هذه الواقعية تتبدى ، على نحو عميق، فى بنية القص نفسها وربما كانت اللغة ، من منطلق الخصائص النثرية المشار إليها، تتسم بكونها لغة دنيا تعرض عن اللغة العليا . وهذا الإعراض هو قرين وعيها بنفسها من حيث هى معارضة لعالم «الكبار » ونقض للغاتهم وصراع معها . إنها لا تنس تسخر بمرارة من هذا العالم وتعرى فساده فى حركتها نحو نقيضه ، وفى عملها لإنتاج جماليات هذا العالم الأدنى المحاصر بمخالب الكبار وبمطامعهم التى تنتزعهم من بشريتهم.

ويمكن القول أخيراً: إن هذه اللغة التى ترتسم فى تشوهات موضعها، وفى حدة شروطه ، هى لغة تجعلنا نواجه فيها صورتنا . أى ما نحن عليه من التشوه. ولذلك فهى لغة نفزع منها لأنها تعكر من صفو الوجود وتخلخل طمأنينته الزائفة والمتوهمة.

إن نصوص عبد الله عبد تستأثر بمخاطبها ، فى الوقت الذى تدفع به إلى خضم الحياة وتسلمه مفاتيح الغوص إلى أعماق الواقع. ولهذا فهى تخرجه من سباته وحياديته، وتلقى به فى مواجهة دوائر الصراع المحتدم فى العمق، وتضعه وجهاً لوجه أمام مسؤوليته الأخلاقية، وتشكل امتحاناً لمعنى وجوده.

ش

أحلم أكثر من عاشق آخر

إلى بيروت

عبد المنعم رمضان

لم يكن كافياً
أن أرى نورساً

بين حشد من الطائرات الغريبة
ثم ببطء يرفرف
يهبط فوق الغموض المحيط بحورية البحر
يركلها
ويرفرف ثانية
ثم يهبط نحو البحيرة
تطرده حاملات الجرار
فيصعد مبتعداً
وأمام المدينة، يرتاب
يخبط رجليه،
ينزلهما فوق أسلاكها
وينام، ويحلم أكثر من نورس آخر.

لم يكن كافياً
أن يكون السياج الذى بين جسمي
وبين بقية أعضائها
من زهور طبيعية
كانت الأرض عند الحواف القريبة
ملساء
صافية
وصدى الصوت يخرج من غابة الأرز
مثل جناحين
بينهما وتر هارب
وعبيد عفيون
يستبدلون الضحية بالقاتل، الحلم بالحلم
والبحر خلف النوافذ يهتف
يعتز بالبرد
والموج يعلو
ويخفض أكتافه
وتمالئه رغبة وقشعريرة
وصدى الصوت يخرج من غابة الأرز ، يخرج
والبحر مال ليسمع ، مال ليغتاب مستخدميه الأثيرين
فانتبه الناس
وانتزعوه
وساروا به
- قبل أن يتدبر أحواله حارس البحر -
ثم أناموه
وانتشروا حوله
آمنين وغير مبالين
ينتظرون جفاف سراويلهم
ويظنون أن الذى سيكون على عرش رومة...
لكنهم فجأة
عندما كان أطلس
كانت قوارب صيد
وكان ربابنة عاملون
ربابنة لا يجيدون أعمالهم
وينامون حتى الظهيرة
حيث على جانب النهر
أشجار سرو، وتبن، وجاموستان،
وحطابة ، وأساور من سعف، وتمائم غامضة،
وأميرات أشور

يجلبن قمحاً وعاجاً
ولحم طيور مؤونة عامين
أدوية ومراهم
ينثرنها فى سواحل صيدون
ينثرنها فى الجهات التى تتقدم منها
حرائر صور
ويلحقن حفل زفاف العروسين
أطلس ينسل بينهما
ويفاجئهما
- أنتما تخلعان ثيابكما
تخجلان
استمرا
إني رأيتك من قبل
ما اسمك؟
- قلب إله السماوات
- ما اسم العروس؟
- الفتاة التي كان أربعة من نسور الجبال
يقمن بخدمتها.

لم يكن كافياً أن أرى حافة الأرض
ترتج ثم تفور
وتخرج منها المدينة عارية
وأصابعها العشر مشبوكة فى السماء
ولما تحاول أن تتحرر
تسقط مثل دم ناضج
وبكل اللغات التى أهملتها
تغني
وترقص
حتى تحن إلى أفق زائل
فتنام مع البدو ذات مساء
وتطردهم فى الصباح الذى سيليه
وتجلس،
تنتظر الفلكيّين
قد يستطيعون رؤية طالعها،
الأمير بشير
الأمير بشير الشهابى يعرفني
منذ أبصرته فى مقدمة الفلكيين
يرشد هم:

طاردوها
ولا تدخلوها الأساطير ثانية
واغسلوا صوتها من دخان المماليك
واقتربوا من نوافذها
أمهلوها ولا تيأسوا

وعلى الجسر
لم يبتسم أصدقائى الذين هناك
الذين يقيمون خلف المنازل
خلف الحوانيت
بعضهم يطبخ الطين
مستخدماً علم أجداده الأولين
فإن أدركتهم شواغل يومية
استطاعوا ولم يهملوا حرفة الله
وانتظروا
بعضهم لا يخاف من الموت
إلا إذا انتصف الليل دون ذراعين جائعتين
فماذا سأفعل إن لم يعودوا إلى البحر
مثل الزجاج النظيف
وماذا سأفعل
إن فاجأتهم حشود البواخر عاليةً
وعليها البنات الصغيرات
يلبسن أحذيةً وتنانير
والجند ينتشرون على السطح
والحرس الخاص ينتشرون أمام الكبائن
والليل يخجل
حين يفاجئه رجل فى ثياب مذهبةٍ
المقدس فينيق
وامرأة جسمها تتسرب منه الغيوم
الجميلة عشتار
خلفهما سومر وبنوه وأطفالهم
بعدها هدأت ضجة
ومضت أرجل الكائنات
تنقل خطواتها
وتجر من الأشرفية – لا أعرف الأشرفية –
ألويةً
وزنود رجال أشداء
مالايريدونه يعبرون عليه

ويندفعون إلى شارع الروشة
البحر ليس بملآنَ
يندفعون إلى شارع البحر
هذا الهواء خفيف
وتلك المنازل بيضاء
ماذا سأفعل
إن فاجأتهم قراصنة
وعساكر غالبة
وانكشارية
ودماء معذبة في خزانتها
والنساء الوحيدات
والجيتارات التي تترنم
والموت يجلس قرب جراءٍ
تنام بمفردها في الحديقة
يجلس قرب المسيح الذي
سوف يحمل فوق ذؤابته
غيمتينِ
ومنفي
وأغشية من ضباب
يحملق في الكون، ثم يعود
يمشط شعر صديقته
وشعورَ مريديه
يغمرهم
وعلى مهلٍ
تتساقط مِنْ مقلتيه الدموع
فيمسك عكازه
ويسير تجاه ضواحي الفراغ
الذي لم يكن كافياً
أن أناوله غيبتي، وطقوس معاشرتي
أن أناوله سمكي
والرغيفَ
وكل التوابل
والبرتقال
ورائحة الورد
أفقد عافيتي، وعشائي
فماذا سأفعل
كنت إذا جاءني الليل دون نجومٍ على كتفيه
أدور

وأحمل أمتعتي
وأصاحب ظلى
ونمشى معاً خلف بعض الهواء المريض
وخلف السحابة
حتى تكف عن المشى
نتركها
ونصاحب أمثالنا من رجال الطبيعة
نغسل وجه المدينة فى بئرها الأبدية
ندعكه بالحجارة ، يلمع
ندعكه بالهواء الذى كان يوماً شهيق العذارى المحبات
يلمع
نسأل عن مالك الملك
– ماذا تريدون؟
– بيروت عاطلة منذ عقدين
كانت تحارب
– أعرف
– سيدنا وأبانا الذى فى السماوات
نحن الذين اعترفنا بأخطائنا
سنحاول أن نستعيد براءتنا
ونحاول ، بيروت،...
(نسكت، أو نتذكر)
كانت حوائطها مثل ليل
وقرميدها يشبه الورق المائل الآن للإحمرار
وطينتها عرق جامد
تتناسل فيه الضفادع والنمل
والسقف أزرق
يعلوه نور مغطى بهاوية
وعلى الجسر
لم يستطع أحد أن يمر
جوار النساء الوحيدات
والجيتارات التى تنتقى من كتاب الأناشيد
لحن القيام
ولحن الزيارة
والصلوات اللواتى تصاحبها جوقة: –
«عندما كان أطلس
ذاك الذى سيقاتل بين جبابرة
سيقاتل بين صقور وآلهة
فاستحق عقوبة زوس

بأن يحمل المستطيل الرمادي
يحمل ردف السماء على منكبيه
ولكنه
عندما كان أطلس
مرت عليه الفتاة التى تشبه الأقحوانة عند الصباح
وفى الليل تشبه بعض التلال
فقام وأوقفها
وتأملها
وتشمم أنفاسها
واكتفى
كان أطلس يهتز مثل الهواء الذى فوق سطح المحيط
وكانت أصابعه تتدحرج
وانزلق المستطيل قليلاً على منكبيه
ومنه تطاير بعض التراب
وحط على الأرض
هذا المكان سيصبح زحلة
حين يتم
ستنهض بيروت فوق ذراعيه».
ماذا سأفعل؟
كنت أفكر أن أحبس الماء
أرفع فى وجهه السوط
يبكي
وأن أتخلص من ذكريات الطفولة
أتركها تحت فستان عاشقة
ثم أذهب
أن أ تشبث بالأغنيات التى فى الصباح
تطل على جبل
والتى فى الظلام تضيء
وتخرج منها الأبايل
يخرج منها الندى وحده
وتلاحقه أحجيات
وأقبية تتنزل منها العصافير والماء
يخرج منها الرجال الأوائل
يتبعهم عادة أنبياء
وصوفية
ومناسك بائدة
لم يكن كافياً
أن أرى الله

ثم أرى أصدقائي
أناديهمو واحداً واحداً
عندما كان أطلس
يعتاد رائحتي وهواي
ويهمس في أذني
قد رأيتك من قبل
ما اسمك؟
منعم
ومن أصدقاؤك؟
(أسكت أو أتذكر)

مها ، ليلى بعلبكي، أنسي الحاج، رينه حبشي، رشيد الضعيف ، عباس بيضون، فؤاد رفقه ، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ ، حسن داوود، إلياس خوري، فيروز، سعيد عقل، وضاح شرارة، جبران خليل جبران، يوسف الخال، وديع سعادة، ميشال طراد، مارون عبود، أمين نخلة، صلاح لبكي، يوسف غصوب، حنان الشيخ، هدى بركات، نضال الأشقر، سعيد تقي الدين، نجاح طاهر، شوقي بزيع، اسكندر حبش، فؤاد كنعان، يوسف حبشي الأشقر، توفيق يوسف عواد، الأخطل الصغير، فؤاد كنعان، (الأخوان رحباني، نادية تويني، يمنى العيد، خالدة سعيد، أدونيس.. إلخ إلخ.

من أصدقاؤك؟
أسكت أو أستعين على وحشتي
وأناول تعويذتي
ثم أحلم أكثر من عاشق آخر

الديوان الصغير

قومى يا ذات الدلال قومى

(مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور)



ترجمة: د. فاروجان كازانجيان
صياغة: محمد إبراهيم أبو سنة
تقديم: فاروق شوشة

عندما يكون الشعر هو الوطن

لاشك فى أن قراء العربية أحوج ما يكونون إلى إطلالة على الشعر الأرمنى، تقدم لهم من خلال ترجمة أمينة، وصياغة تحافظ على ماء الشعر، أجمل ما فى الشعر من مختارات، تغطى سائر عصوره - من حيث التاريخ - وشتى دوائره واهتماماته من حيث الإبداع والتنوع.

والذى بين يدى القارىء الآن هو جهد رائد فى هذا المجال، لم يسبقه أى جهد مماثل للاقتراب من تخوم الشعر الأرمنى. الذى يقدم رؤية شعرية حافلة بالصور والمشاعر الإنسانية ومعاناة الحياة والوجود وتمزق الهجرة والتشرد وصراعات المنفى وافتقاد الأرض والوطن. مما يجعل من كثير من صفحاته - على المستوى العميق من الإبداع الشعرى - بكائية هائلة، هى بكائية هذا الوجود المضطهد، وهذا الإنسان المقذوف به فى أتون الصراعات والحروب ومناطق النفوذ، وهو يلتمس طوق النجاة.

هذا الشعر إذن هو وجدان أمة، هى أمة الأرمن، فى كل لغاتها ومستويات تعبيرها، وتغير عقيدتها الدينية من الوثنية إلى المسيحية، ومن الانعزال والتقوقع إلى الانفتاح والتعايش.

وهو وجدان ثرى خصب، لأنه حافل بالذكريات والرؤى والمطامع والأشواق، ممتلىء بالرغبة الدائمة فى اصطياد العالم وتكثيفه فى لحظة شعرية لا تخلو من الدلالة والمعنى والموقف والإشارة.

ولسوف يطالع القارىء - الذى سبق له الإطلاع على آداب أخرى شرقية وغربية، قديمة وحديثة ومعاصرة وانفعل بها وأصبحت جزءاً من خبرته الإنسانية والفنية - سوف يطالع فى هذه المختارات نفسا شعريا مغايرا لكل ما قرأه من قبل وإبداعاً مدهشا يلخص وجوه الحياة المختلفة فى أقل عدد من الكلمات والإيقاعات، وطرائق فى التعبير تجسد شخصية الشعراء الأرمن وعلاقتهم بلغتهم، شدا وجذبا ومحاولة دائبة لاختراق الحاجز، والقفز على الأسوار.

لقد قدر لكثير من قصائد هذا

الشعر أن تكون بمثابة الوطن البديل حين افتقد معنى الوطن، كانت وطنا مصوغا من الكلمات، وطنا يسكنه المعذبون المشردون المحرومون، بقدر ما يسكن هو فيهم، ولم يتوقف الشاعر الأرمني - عبر العصور المتطاولة الى يلخصها هذا الكتاب - عن تجسيم معنى الوطن، وعن الإعلان عن افتقاده، وعن الغناء له جسدا وروحاً نزوعا ميتافيزيقيا أو مخاطبة للكون الماثل تجسيداً أو تجريدا، ذوبانا فى الحب وانغماساً فى تجليات الصلاة والقربى، فالشعراء وحدهم - كما يقول باروير سيفاج فى هذه المختارات - لا نملك إلا أن نحسدهم، ولكن ثمة أوقات لا نملك إلا أن نشفق عليهم.

وبين الحسد والشفقة تتوزع أنغام هذه المختارات وتتعدد مقامات خلولها الشعرى فى النفوس.

تحية لهذا الجهد الكبير: ترجمة وصياغة، وإضافة ثرية إلى رصيد المكتبة العربية من الشعر العالمي، وإلى رصيد القارئ العربى من المعرفة العميقة بالملحمة الأرمنية عبر التاريخ.

فاروق شوشة

***

نبذة تاريخية

الشعر الأرمني مكتوب باللغة الأرمنية التى هى فرع منفصل فى عائلة اللغات الهند أوربية وقد أخترع أبجديتها المكونة من ٣٦ حرفاً «مسروب ماشطوتس» عام ٤٠٤ ميلادية. ولاشك أن اللغة الأرمنية تسبق ذلك التاريخ بقرون عديدة، فقد كانت لغة مكتملة، تتميز بالقواعد الواضحة وتضم قاموسا ضخما من الكلمات. كانت لهذه اللغة القدرة على التعبير عن مختلف المعانى وأدقها، وقد ترجمت إليها - بعد اكتشاف الأبجدية - أمهات الكتب فى ذلك العصر، وأولها الكتاب المقدس. وكتبت بها مؤلفات عديدة قيمة حتى صارت تلك الحقبة تعرف باسم العصر الذهبى للأدب الأرمنى.

ولكننا لا نعرف - للأسف - إلا القليل جدا عن الأدب الأرمنى قبل اختراع الحروف الأرمنية. وهى أمثلة قدمها أبو المؤرخين الأرمن «موفسيس خوريناتسى» فى القرن السادس ضمن سرده لتاريخ الأرمن فى العهود القديمة. يتكلم خوريناتسى عن الأغانى الشعبية الأرمنية فى العهد الوثنى (فقد أصبحت المسيحية دين الدولة عام ٣٠٤ وبذلك تعتبر أرمينيا أول دولة مسيحية فى العالم). وكان إقليم «كوغطان» فى أرمينيا غنياً بتلك الأغانى، وقد كان «الكوسان» مغنون متجولون فى أنحاء أرمينيا يؤدون تلك الأغانى فى الاحتفالات والمناسبات المختلفة مع مصاحبة الآلات الموسيقية.

ومن الأغانى التى ذكرها المؤرخ خوريناتسى تلك المقطوعة التى تصف مولد الإله «فاهاكن» من

مخاض تشترك فيه السماء والأرض والبحر والنار، أي عناصر الكون الأربعة.. وفاهاكن هو إله الرعد والقوة والإقدام. ومن المرجح إن المقطوعة جزء يسير من ملحمة كبيرة ضاعت للأسف.

ومن الأغاني التي يذكرها أيضاً خوريناتسي أغنية ذات خليفة تاريخية عن معركة بين الأرمن والآلان، فقد وقع ابن ملك الآلان أسيراً في يد الأرمن في إحدى جولاتت المعركة، وجاءت أخته «ساتينيج» إلى شاطيء النهر الذي يفصل بين الجيشين وتقول بحق إن جعل أخيها عبداً سوف يولد العداء الأبدي بين الشعبين. وأعجب ملك الأرمن «أرداشيس» من الكلام الحكيم للأميرة الآلانية ورغب في الزواج منها ولكن منلك الآلان يرد: «ومن أين يجيء أرداشيس المقدام بآلاف الألوف من أجل الأنسة الآلانية، عذراء شعبنا الجسور؟» ولذلك يضطر الملك أرداشيس أن يخطفها. ثم نقرأ عن حفل الزفاف الفخم: «الذهب كان ينهمر في عرس أرداشيس، اللؤلؤ كان ينهمر في عرس ساتينيج».

الشعر الأرمني بعد اختراع الأبجدية الأرمنية يخدم أغراضاً دينية بحتة لمدة خمسة قرون حيث كان ينشد في الكنائس، مثلما كتب مخترع الأبجدية مسروب ماشطوتس: «بحر حياتي يلاطمني دائماً، العدو يقيم أمامي أمواجاً عاصفة، أيها الربان الطيب، إحمني». أما الربان الطيب فهو المسيح.

***

كريكور ناريجاتسي (٩٥١ - ١٠٠٣) هو الشاعر الجبار الذي يفصل الشعر عن الكنيسة ويجعل له كيانه المستقل. أما نرسيس شنورهالي (١٠٩٨ - ١١٧٣) فهو أول من استخدام الشعر كأداة تنويرية، وهو أول من استخدم اللغة العامية في عصره، فاللغة المستخدمة في الكتابة - «الكرابار» - أصبحت غير مفهومة لعامة الشعب.

***

جسد الشعر في القرون الوسطى الصراع بين المفاهيم الدينية الأخلاقية من ناحية وبين النزعة إلى الاستمتاع بالحياة من ناحية أخري، فإلى جانب الشعر الديني البحت، هناك شعر دنيوي يفرغ الشاعر فيه (مع كونه رجل دين) تجاربه وتأملاته الشخصية في الحياة. وينفرد بين هؤلاء الشعراء شاعر غريب من القرن الخامس عشر باسم غير مألوف أيضاً هو «فريج»، لا نعرف أي عن حياته، يكتب باللغة العامية وينقد الأوضاع الاجتماعية المقلوبة السائدة في زمانه، وهو يلقي اللوم، مجازياً على «الفلك، ترصع بيت الوضيع بالذهب من كل ناحية، أما الطيب فتنفيه من البلاد ليمضي يلتقط الفتات. من لا يستحق أن يكون راعياً للخنازير تزينه كفارس مهيب،

وتخرب منازل الناس بلا سبب واضح. وبينما تعلى من شأن الجاهل النجس فى هذه الدنيا ، تلقى بخير الحكماء فى الجبال والوديان ».

***

أما الشعر الدنيوى البحث فهو يتمثل فى « الهابرين »، مؤلفة على الإجع فى القرون الوسطى من شعراء مجهولين من أبناء الشعب، ومنسوبة خطأ إلى « ناهاييد كوتشاج » (؟ - ١٥٩٣).

***

« الأشعر الأشوغى » فرع منفصل فى الشعر الأرمنى بداياته فى القرن السابع عشر وتصل إلى قمته بإبداع « ماياط نوفا » (١٧١٢ - ١٧٩٥).

تتزامن معه مرحلة النهضة فى الأدب الأرمنى (١٧٠١ - ١٨٥٠)، وهى مرحلة لاتزال اللغة المستخدمة فيها هى « الكرابار » ، ولكن أرسيت فيها قواعد الوعى بالفن، وتمت تنقية اللغة من الشوائب الأجنبية، وأصبح هناك الاهتمام بشكل العمل الأدبى بمحاكاة الأعمال الكلاسيكية العالمية الكبرى.

***

يبدأ العصر الحديث فى الأدب الأرمنى مجازيا عام ١٨٥٠. وفيه تستخدم اللغة الأرمنية الحديثة « الأشخارابار ». ويكتبه أدباء من أبناء الشعب. وهو أدب متجاوب مع كل الاتجاهات الأدبية المعاصرة. ولهذا الأدب فرعان، فرع يكتب بالفرع الغربى للغة الأرمنية الحديثة، وأصبح مركزها اسطمبول، وفرع يكتب بالفرع الشرقى للغة الأرمنية الحديثة. وأصبح مركزها تفليس.

وتنتهى هذه المرحلة، خاصة بالنسبة للفرع الغربى بإقتلاع الأرمن من موطنهم التاريخى وإبادتهم فى عام ١٩١٥.

***

تشتت الأرمن فى العالم فأصبح هناك ما يسمى بـ « أدب المهجر » يكتب على الأغلب بالفرع الغربى للغة. أما الفرع الشرقى للأدب فأصبح يسمى « أدب أرمينيا السوفيتية » من عام ١٩٢٠ ومنذ استقلال أرمينيا فى عام ١٩٩١ دخل الأدب مرحلة جديدة لم تتضح معالمها بعد.

« المترجم »

باروير سيفاج

(١٩٢٤ - ١٩٧١)

الشعراء

إنهم كالآخرين
لا يستطيعون العيش بدون الأوكسجين
رغم أنهم يحترقون كل ثانية

بدون أوكسجين
ثم يشتعلون كالفحم الحجرى
ينتحبون دائماً
حتى حينما تقدم إليهم
قطع الحلوى المتنوعة الأشكال
يبكون كالأنفاق المنتجة تحت الأرض.
وهم أحيانا يضحكون
لضحكاتهم رنين العملات الذهبية
التى تثرى العالم
أما هم فيظلون فقراء
يتصببون عرقاً
لا تظن ذلك بسبب الخجل
بل لسخونة حرارتهم الداخلية كالزجاج
حتى حينما يكون الطقس
شديد البرودة بالخارج
وحينما يبالغون
فهم كالصياد
الذى يتفاخر بما لم يصد..
إنهم لو كذبوا فليسوا هم
وإنما نصابون ينتحلون شخصياتهم.
إنهم كالآخرين
لا يقدرون على العيش
بدون خبز أو ماء
ولكن فى الوقت ذاته
لا يقدرون على العيش
بالخبز والماء وحدهما.
بصراحة
إننا لا نملك إلا أن نحسدهم
ولكن ثمة أوقات
لا نملك إلا أن نشفق عليهم.

الأعور

إننى أنظر إلى الحياة بعين واحدة
أما عينى الأخرى فهى من زجاج
بعينى الواحدة تلك أرى الكثير
غير أننى أبصر أكثر بعينى العمياء
لأننى بعينى السليمة أري
بينما بالعين العمياء دائماً أحلم.

يفيشى تشارنتس
(١٨٩٧ - ١٩٣٧)

سوناتا مثقلة

ترى إلى أين تحملين يا روحى المعذبة
صليبك الخشبى الأسود
أثمة جمجمة جديدة لكي تصعدى فخورة
حيث ينظر الجميع إلى إكليلك المضىء
بحب جارف؟

هل أنت مثل يسوع تصعد الجبل
أم أنت مجرد لص حكم عليه بالموت
وهل كل إنسان هو بيلاطس
الذى يغسل أمامك يديه؟

أي إكليل مضيء؟
وكيف تصعدين يا روحي
طوعاً في طريق الآلام
وأنت لا تعرفين حتى نفسك
إن كنت يسوع أم يهوذا؟
هل لديك يا روحي ميزان دقيق
حاسم
كي تزني هذا الفكر الطليق
في انتصاف الليل الحالك
لعذابك الأليم

ميساك
ميدزارينتس
(١٨٨٦ – ١٩٠٨)
أغنية حب

عذب هو الليل، لذيذ هو الليل
مدهون بالحشيش والبلسم
أمضي مخموراً عبر الطريق
المضيئة
عذب هو الليل، لذيذ هو الليل

تأتيني قبلات من الريح
والبحر
قبلة من النور الذي يزدهر
حولي
عيد لروحي – ليلة الأحد هذه
تأتيني قبلات من الريح
والبحر

لكن ضوء حبي يتوارى رويداً
رويداً شفتاي محترقة لقبلة
وحيدة
الليل المبتهج نور وقمر
لكن ضوء حبي يتوارى رويداً
رويداً.

فاهان ديريان
(١٨٨٥ – ١٩٢٠)
غزلية الوداع

بخب أسيان وفي كل لحظة،
أقول وداعاً.
للشمس المشتعلة بلهيبها في
قلبي، أقول وداعاً.

وداعاً، أقولها للجميع،
الطيبين والأشرار
للإنسان اليتيم المعذب أقول
وداعاً.

وداعاً لأصحابي، القريب منهم
والبعيد
أقولها لأعدائي من الأشرار
المتربصين بي.

أقول وداعاً لزرقة السماء،
للبحر الأخضر، للغابات القاتمة
العميقة
لسحابة الربيع في الفضاء
المضيء أقول وداعاً.

للذكريات المنثورة كاللآلي، لليل

وأشواكي
للقبرة في حقلها الذهبي أقول وداعاً.

للزهرة التي لم تتفتح بعد،
للأرواح التي لم تحترق
للأطفال الذين يمرحون أقول وداعاً.

هانذا ذاهب إلى عالم مظلم،
ذاهب إلى بلاد بعيدة ولا لن أعود
إن شئتم فاذكروني بالخير في قلوبكم ، وداعاً لكم، وداعاً.

تانييل فاروجان (١٨٨٤ - ١٩١٥)
إلى تمثال الجمال

أود أن يكون مرمرك
منتزعاً من أعمق رحم في جبل الأولمب
وأن تكسو بفضل مطرقتي جسداً نارياً
لامرأة مذهولة بالحمى والضياء.

وتكون عيناك هوتين سيحقتين
يشعر المرء عندما يغوص فيهما
بأنه قد أصبح خالداً في الأبدية
قسماتك طاهرة وفي انسجام
نهديك يموج رحيق الحياة.

عارية تتبدين مثل روح الشاعر
وتحت هذا العرى الوثني
يتعذب المرء ولا يقدر أن يلمسك.

لو كان من الضروري أن يقدم إليك قربان
فأنا الذي أبتهل كي أذبح على هيكلك
ليشرب مرمرك آخر قطرات دمي.

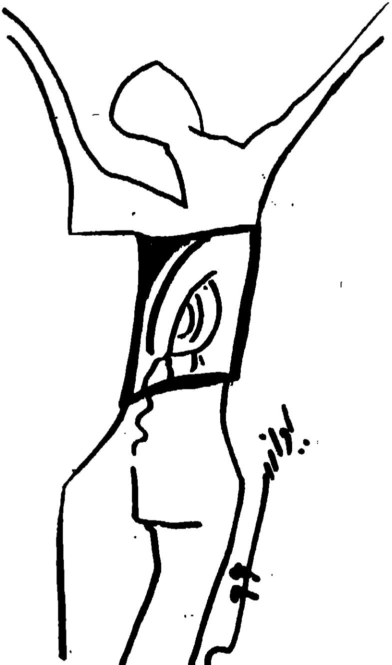
ڤاهان تيكيان
(١٨٧٨ - ١٩٤٥)
نداء الحب

جاءني هاتف لاسلكي
ينبئني أن امرأة ما
على ضفاف الأمازون
تهفو إلى حبي.

لقد لاطفت بتأثر واضح
الأمواج التي حملت إلى النبأ
سألت الأمواج هل كنت معها
هل تصفين ملامحها ولون عينيها؟

غير أن الأمواج لم تحر جواباً
تركتني لا أعرف شيئاً
عن مصير ذلك الكائن

لابد أنها كانت
وحيدة ومسكينة إلى حد
أن تهفو بالنداء إلي.



سيامانطو
(١٨٧٨ – ١٩١٥)
دموعي

في وديان الوطن
كنت وحيـداً مع حلمي ذي الأجنحة الطاهرة
كانت خطواتي رشيقة
مثل خطوات «أيل» أشقر جميل
كنت أرتع مرحاً منتشياً
تسكرني الزرقة والأيام
عيني مفعمة بالرضى والأمل
وروحي ممتلئة بالآلهة
ثم يقبل الصيف موفور الخيرات
سلال فواكه تتابع سلة وراء سلة
تهدى من أشجار بستاني
إلى الأرض وإلي
وأنا في عجب
من اتساق قوام الصفصاف ذي الأفرع السامقة
اقطع فرع نايي الغامض لأبتكر أغانيّ

كنت أغني للغدير الماسي
ولطيور الوطن الجميلة
كنت أعزف الألحان الشجية اللانهائية
للينابيع الإلهية
ولنسمة الصباح التي تشبه
في لمساتها
حنان الأخت
كل تلك الأشياء كانت تصاحب تمتمات أغنياتي السعيدة
هذه الليلة أخذتك في يدي أيها الناي الرخيم
لقد تعرفت عليك شفاهي
كقبلة حية منذ أيام قديمة
ولكن نفسي انطفأت فجأة وماتت
حيث استيقظت الذكريات
وبدلا من أغنياتي
انسكبت دموعي
قطرة قطرة
قطرة.

إندرا
(١٨٧٥ – ١٩٢١)
الأهرامات

ها هي متراصة بثقل هائل
كأنها جبال ترتفع بتأملات خارقة
كانت الأهرامات تبدو وكأنها
تحيط وتكبح حماقة الجبال

بسموها ودقتها
توحي إلى الجبال بالعقل والتدين
في أقدس الأشكال

وأعظمها عدلا.
إنها فوق اختلاف الديانات

والفلسفات
التى تنجنى فى التراب ناعية
فناءها.
كل المعتقدات والزندقات
تبدو متحدة
فى دين أصلى خالص
لا يرجو شيئاً من المطلق
بل كان يعيد كل شىء إليها
وفى كل مكان
كان يعيد إهداء نفسه إليها.
أكوام الصخور الهلامية
كانت تعلو وتعلو
حتى تصل إلى المطلق
حيث تستكين.
لقد كانت الأهرامات
تمثل ابتلاع الأبدية
للأزمنة الحضارية الأرضية.
الأهرامات تغوص فى السماء
حيث تتحد الجهات الأربع
للأرض
وترتفع الحيوات
إلى السمت
إلى الموقد الخفى للقوى
جميع الكائنات متحدة فى
هدفها.
إهداء العالم لنفسه
مرفوع على الأحجار
إلى الأعلى حيث الكامل.
فإن كانت الأهرامات
قبوراً للفراعنة
فهى تعد تصغيراً للدنيوية
الهائجة
وإقراراً أمام الخليقة
بتسليم النفس فى صمت
وإن كانت حاوية للأسرار
الدينية

فهى نفى شديد عميق
للحسيات الدائمة التأجج
وصولاً إلى العذرية الروحية.
وسواء كانت أوهية للضياع أو
سبيلاً للخلاص
فهى تبدو تكفيراً لا ينفذ
إنها نصب قائمة
لتعظيم التحرر من الجسدية
خلاص وتقديس بالقانون
حيث تهرب الإشكال إلى
اللاشىء
وباختفاء حدود الأنا الغائبة
ووحدة المتعدد
كانت تتوجه فى الفضاء إلى
البؤرة الذرية
تأكيداً للمبدأ الفورى
الذى لا يتغير أبداً.
كانت تحدد إتجاه الكرة الأرضية
وإنجذابها خارج مدارها
وكأنها مارد يهيم فى السماء
يسعى إلى الأبدية.
كانت تشكيلاً خاشعاً
للصفر الضخم الذى ترسمه
الأرض
فى الفضاء.
يا «أدونائى» لم يكن ثمة شىء
من غرور مصر
بل تواضع هائل ومهيب.
كانت هى الوعى بعدمية العالم
الهائلة
تنتصب دائماً هناك
من أجل التحديق فى الأبدية
وقد تحولت إلى أساطير.

أفيديك إساهاجيان (١٨٧٥ - ١٩٥٧)

حجر

يا ترى أين يكمن الآن
ذلك الحجر
الذى سيغدو
ضريحى.

كيف لى أن أتأكد
أننى لم أجلس حزينا
خلال حياتى أنا الهائم
فوق ذلك الحجر

هوفانيس تومانيان (١٨٦٩ -١٩٢٣)

مباركة قديمة

تحت شجرة الجوز الخضراء العملاقة
يجلس أجدادنا وآباؤنا
سادة القرية
يجلسون القرفصاء
بقاماتهم العالية
يشكلون حلقة
من المرح والفرح.
كنا ثلاثة أطفال ريفيين
نموج بالحيوية والنشاط
ثلاثة من زملاء الدراسة
نقف أمامهم
حاسرى الرؤوس
خاشعين نضع أيدينا على قلوبنا
نؤدى بصوت حاد قوي
أنشودة سعيدة
وننتظر رأيهم.

وحينما انتهت أغنيتنا المرحة
فتل رئيس الحفل المتهجم شاربه
ورفع كأسه
ومعه كل الكبار فى المجلس
كلهم باركونا قائلين
«عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا».

ثم انقضت تلك السنون وهم انقضوا كذلك
وامتلأت أغنياتى المرحة بالأحزان
وها أنا أتذكر باكيا ذلك اليوم
اتساءل لماذا كانوا حين يباركوننا
يقولون «عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا».

رحمكم الله يا أجدادنا التعساء
إن الألم الذى أضناكم يحدق بنا أيضاً
وها نحن فى أوقات الفرح أو الحزن

نقول أيضاً مثلكم
حين نبارك أبناءنا
«عيشوا أيها الأطفال
ولكن لا تعيشوا مثلنا».

يفيادمير
چيباشيان
(١٨٥١ - ١٩٠٨)
البحر مستيقظا
والبحر نائماً

همست الموجة قائلة للزورق
تعطيني الريح زبداً أبيض
كما تعطيك شراعاً أبيض
حتى نصير أنا وأنت في فتنة امرأة.

ولكن ألسنا اسمي بلا ريح
عندما تغفو الريح وينام البحر
تبحر بالمجداف
وأصبح أنا محيطاً.

بدروس توريان
(١٨٥١ - ١٨٧٢)
ندم

أمس كنت في غفوة سوداء
أتصبب عرقاً بارداً
وحرائق من الورد الذابل
تشتعل على وجنتي
وعلى جبيني يلمع شحوب النهاية
كنت في صحوة الموت
سمعت تأوه أمي
آه حين فتحت عيني المتعبة
رأيت هذه اللآلي، الذاتية
دموع أمي، لآلي الحنان الحقيقي
كان في أعماقها ألم بلا حدود
وأنا كنت ذلك الألم الأسود
عصفت دموعها برأسي
وفجرت كل هذا السيل القاتم
آه إغفر لي يا إلهي
إنني قد رأيت دموع أمي.

ساياط نوفا
(١٧١٢ - ١٩٦٥)
لأنك أشد فطنة

إنك لأشد فطنة
من أن تجعل عقلك يقودك إلى الحمق
بالله عليك، لا تأخذني بما تراه
من رؤى في منامك
آه لقد احترقت وانتهيت منذ زمن
فلا تبدأ في كيي من جديد
كل ما أعلمه أنك ستمتني، فلا تلتمس ذرائع أخرى.
أيها الملك أنت رستم زال
ما من حكيم قدر له أن يحكم

بمثل حكمتك
أنت جميل أيها الملك وشعبك
مبرز بين الشعوب
إقطع رأسي أيها الملك
لو رأيت أنني بمثل ما تظن من السوء
فلتـــــرع الله فيّ برهة ولا تعاقبني بلا جريرة
الجريح يبغي طبيبا يعطيه الدواء لا ألما
ومهما يكن العبد محروما
فلا ينبغي أن يخون سيده
فليكن قلبك طاهراً
ولا تصدق فيّ أقوال العذال
إن من ينشد حب الله
لا ينبغي أن يزدنا من الأعتاب
ليس كل أحد بقادر على أن يشرب مائي
فلمائي مذاق آخر
وليس كل أحد بقادر على قراءة سطوري
لأنها بعيدة الغور
لا تظن بأن أساسي رخو كالرمال
بل هو من الحجر والجص
أنت كالسيل العرم الذي لا يجف
فلا تتعجل خرابي
هل ترى رمل الشاطيء ينقص
مهما أخذت منه الريح؟
وسواء وجدت أوفنيت
فإن الطرب لن يغيب عن المأدبة
ولو أنني غبت أنت فقط الذي يلحظ غيابي
لكن لن تنقص شعرة من رأس الدنيا

لا تحفر قبر سياط نوفا
في الهند أو الحبشة أو بلاد العرب.

باغداسار تبير
(١٦٨٣ - ١٧٦٨)

قومي من نومك الملكي

من نومك الملكي
قومي يا ذات الدلال قومي
فقد بزغ شعاع الشمس
قومي يا ذات الدلال قومي

هيئتك جميلة وجهك مستدير
مثل القمر في التمام
أنت بلا شبيه في أي مكان
قومي يا ذات الدلال قومي

بجمالك الذي تتحلين به
تجعلين العالم عبداً لك
حتى لا تلفحك الشمس
قومي يا ذات الدلال قومي

بالقلب الغائب أني لي أن أنوح
أيتها الوردة الحمراء التي لا تعرف الذبول
أنظري، كم أنا بائس
قومي يا ذات الدلال قومي
ها هو القيظ وها هي الريح السموم
أقبلا يودان إحراق جمال

أوراقك
ويقذفانك في سواد الليل
قومي يا ذات الدلال قومي

تلك التي أشبب بها لا مثيل لها
ومن بين الأحجار الكريمة تنفرد بجمالها
في عام ألف وسبعمائة وثمانية
قومي يا ذات الدلال قومي.

هوفانيس طلجور انتسي (١٥٢٥ - .....)

آه من تذكرك أيها الموت

كلما تذكرتك أيها الموت
ارتعدت وشلني الرعب
لا يوجد ما هو أمر منك
لأنك تجمع مرارة كل الأشياء.

مرارة كل شيء،
هل تشبه نفسك؟
إن جهنم التي هي أشد مرارة منك
تكتسب منك مرارتها.

تذكرك «سليمان»
وتحسر قائلاً: «وا أسفاه»

احتقر الحكمة.
ماذا تجدي الحكمة؟

ها أنذا أموت مثل جاهل معدم
جئت إلى هذا العالم بريئاً
وأرحل عنه وقد أسود
وجهي من الذنوب.

قال الملك سليمان:
«لا تقل إنني ملك
لدي الكثير من المال والكنوز
ومليئة خزانتي بالذهب.
عبثاً تكنز أيها المكدود
لا تدري لمن تجمع مالك
أخذت الدنيا بين أحضانك
حفرت لنفسك جحيماً عميقاً»

كريكور ناريجاتسي (١٩٥١ - ١٠٠٣)

مناجاة إلى الله من أعماق القلب

الندم الشديد
وارتكاب الآثام بنهم وشراهة
يقودان سواء بسواء إلى التهلكة
فعلى الرغم من أنهما
غريبان فى طبيعتهما
ومختلفان فى شكلهما
ولكن لو أننا تأملنا جوهر كل منهما
فسنكتشف أنهما يبعثان نفس الشقاء
لأن فى الندم قدراً من التشكك
فى قوة يد الجبار
أما الإثم فيشبه البهيمة ذات الأربع
يقطع الرجاء فاقداً وعيه
ولهذا فإن الشيطان
يثنى على الأول ويسخر منه
ويمتص دم الثانى مثل وحش له بطن جهنمية
ويسمن.

من أناشيد كوغطان من العهد الوثني

مولد ڤاهاكن

كانت الأرض والسماء تعانيان المخاض
وفى مخاض مثله كان البحر الأرجوانى
أما مخاض البحر،
فكان يمتد من قصبة حمراء.
ثمة دخان كان يصعد من فوهة القصبة.
ثمة لهيب كان يصعد من فوهة القصبة.
وفى قلب اللهيب
كان يركض فتى أشقر
فتى له شعر من نار،
ولحية من لهب.
وكانت عيناه شمسين.



شلال بهاء طاهر

نضال حمارنة

يقدم لنا بهاء طاهر دلالة جمالية متفردة للمكان وعلاقته بالزمان في مجموعته الجديدة - ذهبت إلى شلال - الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة «أصوات أدبية» رقم ٢٤١

- المكان - الزمان في القص بين شد وجذب التكامل والانسجام والصراع اللا نهائي. قد يطغى المكان على الزمان فينفعل له أبطال المجموعة؛ تارة يتحدون الزمان، أو يتراجعون مرتدين نحو زمان مضى، أو يتماهون مع طغيان المكان.

وقد يحدث العكس يهيمن الزمان على المكان فيخلق داخل الشخوص اتجاهات جديدة؛ نكوص، تمرد، انسحاب، التباس. ضمن حيز المكان.

كيف وظف بهاء طاهر ثنائية المكان - الزمان في تفسير - أبجديات الانفعالات والاحتياجات؟ في سرد أحداث وذكريات تمنح أصحابها الألم في كثير من الأحيان لكنها تعينهم على الاستمرار وتضع نهايات مفتوحة متعددة الاحتمالات تشف خلفها بارقة أمل بعيدة أو خافتة.

سأستعين بشذرات من قصص المجموعة وأضفي عليها تأملات طالبتني بها روائح الأمكنة وتداخل أزمانها عند شلال بهاء طاهر.

أسطورة حب

في فضاءات الأرض البكر، الطيور، الثمار، الورود، المياه. مشاعية الحياة (الفرح في رحم الأرض) ص١٠ - الحدس يستحث الفتى فيأتيه الملاك (بالبشارة) مع الصياد الساحر (الطوطم) الذي ينعم عليه بصبوة النشوة (الفتاة) وينقم بتهديده بالشوى.

كي يستكمل المكان هالته يظهر العجوز ، يخلص الفتى والفتاة، يزيل خوفهما ويمنحهما الفرصة من جديد - دافع الحياة (ستحبها وستعرفان فرحة لم

تسبق نشوتها) ص١٦ ـ كأنهما طائران، يلعبان عند الغدير يرتويان من مائه وفى المساء يرتاحان فى سكينة الحب. كيف أنهى الكاتب أسطورة الحب ـ المكان ـ كيف (أشرقت الحقيقة فجأة) ص١٨ـ سئمت الفتاة، إشباع الحاجات يولد حاجات جديدة.. (يومها كنت أرقد عند الغدير. أتجرع من مائه جرعات كبيرة فلا أرتوى، ورأيت على صفحة الماء وجهى فكان عجوزاً) ص١٨ـ هكذا تسرب الزمن فخلخل ثوابت المكان.. بمتطلبات لا ترتوي، إنها السنين الزاحفة، تجاعيد الملهاة المأساة الأبية نحو ستارة النهاية.

فرحة

موعد مع الحبيبة.. يبدأ قلبك بالتماس الفرح حتى لو كنت غريباً فى بلد غريب وتتجه لمكان تطأه لأول مرة.. تتحسس فرحك أكثر ويتشابك مع مشوارك يوجهك الصوت وتحيطك الطبيعة بصخورها وألوانها وأشجارها. يتحول المكان إلى أم حقيقية يكبر فرحك فى حضنها، وتهل الحبيبة (ضممتها إلىّ كأنى أريد أن أدخلها فى جلدى، كأنى أريد أيضاً أن نصبح واحداً أنا وهى والشلال والكون..) ص٢٦ ـ عندما يلتحم بالأرض بالجمال بالحب يتجاوز الزمان فيغدو المكان ثالث الأقانيم فى الوصول إلى سرمدية الفرحة. إلى زمان أبدى جديد.

الملاك الذى جاء

(عنكبوت كبير أسود يملأ السقف يغزل الخيوط التى تصطاد النوم الموجود فى الغرفة ثم تقتله) ص٤٠ ـ إنه الأرق المتواصل الذى جعل ـ السقف ـ مكاناً مقيتاً لتلك المريضة الهاربة من مستشفى الأمراض النفسية.

السقف ـ المكان ـ تحول إلى قاسم مشترك بين غريبين الهولندية والمصرى إنه مكان أكل النوم الموازى للقلق والاغتراب لأبناء قارتين مختلفتين، يعيشان زمانين متغايرين.

من حكايات عرمان الكبير

تعددت الاحتمالات (والمكتوب القول الفصل) هكذا قطع عرمان الكبير حبل السرة، (ميمماً وجهه شطر الشرق) ص٥٥ ـ (يرقى تلك الربوة العالية البعيدة ويفكر فى أن يبنى فوقها بيتاً) ص٥٥ ـ أصر الجنوبى العنيد على البدء من الصفر وحيداً منفرداً فى مكان قاس غير مأهول، وتأتيه البشارة مع قرقرة (ناقة بيضاء عفية) ص٥٧ ـ لأنه تمسك بالمكان أنجدته الأرض بحيواناتها ومياهها وترابها وسمائها.

بسلاسة ورشاقة أحاط الكاتب بعمق الحس الدينى الفطرى، المغلف بالأسطورة الشعبية المحلية التى اختصرت الزمان. وأجاد فى سرد التأويلات

التى تضفى البركة والقداسة على الجد الأول عرمان - الهاجج، الباني - وفى تغير المكان من جبل أجرد إلى أخضر.

شتاء الخوف

النيل ممتد.. لكن صلاح عمران اختار أسفل المكان الذى (اعتاد أن يكره) ص٦٨ - كوبرى عباس وذكرى إغراق الطلبة، بمحاذاة النهر يغرق بيديه كتبه ومجلاته المحظورة.

عام ١٩٤٦ تدفق النهر بالأجسام وعام ١٩٥٩ تدفق النهر بالكتب، وتدفق معه الخوف متغلغلاً فى الجميع وطال حتى الأعوان..

لم يعد الخوف حالة انفعالية طارئة بل غداً مستوطناً - زمانياً - يحتل - مكاناً - فى الشخصيات، يرهبها، يسحب أمانها يمرّنها على تفاعل جديد - التعايش معه.

ولكن

يلتقى الرجلان السائق والمدرس الوافد أمام بوابة مصر المفتوحة على العالم - المطار - ثم يتوجهان إلى قلب القاهرة الشعبية .

الاثنان ينتميان لنفس الحىّ - بولاق - والإثنان مبعدان عن مكان الانتماء السائق أقصى عنوة بسبب تنظيم الكورنيش، يجوبان شوارع القاهرة بالسيارة وعند الجامع الأبيض يتكشف المكان - الضريح - عند مرحلة تاريخية ويستحضر زماناً مضى، يُدخل الأول فى حالة عالية من الصوفية والغيبية تضفى القدسية على ذلك الزمان. ويُدخل الثانى فى متاهة الحزن وقلة الحيلة وفقدان المبادرة. عندما يصلان إلى - باب الحديد - المكان المركز بوابة مصر نحو الداخل (محافظات القطر كله). يتحسسان الخسارة هل يستعيدان المكان والزمان؟! فيجيب السائق (من يذهب لا يرجع يا أفندى ولكن..) ص١١١ - كأنه أراد أن يكمل ولكن .. زماننا يعيش فينا.

أطلا البحر

(أعز مكان له فى هذه الدنيا) ص١١٦-

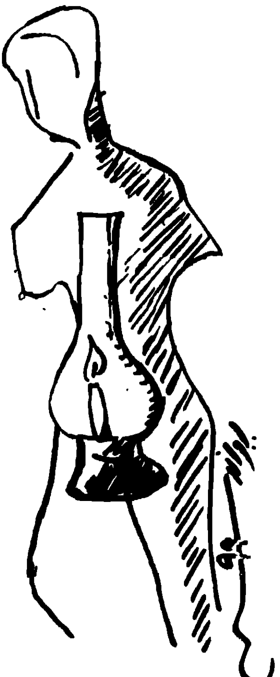
قوص عند الساحل

يمد إليه البحر لساناً أزرق مشكلاً حدوة حصان عند الشط.. حتى البحر يخص المكان بحب خاص..

والمكان يستحث الرجل على القدوم كل عام، وعندما يرتاده يغمره ثم يسيطر عليه ويطلب منه التفكير فى أشياء يتحاشاها يقلب له صوراً وذكريات تفرض زمانها عليه، وزمان نوال حبه الحقيقى وفقده الحقيقى.

آخر مرة جاء اشتد عليه قهر الوحدة كأن المكان يُخطف منه. كل شىء تغير، الشط متسخ، والبشاعة غدت سمة الذوق العام فى المكان.. اختفت الروائح

المحببة وحوارات الألفة والسكينة، ليطغى زمان المينيمام تشارج، وجلاليب البحر، والبزنس. يلم خسارته متحصناً بزمنه الجميل (كم أنا فرح لأن زمنكم لا يخصنى! أنا ماشى!) ص١٣٧ - بينما زمنه هو لا يمهله «الشيخوخة الزاحفة، السكر، ألم القدمين المبرح» ويسحبه نحو حافة الزمان والمكان فلا يبقى له سوى البحر، الحب (- ساعدنى يا صديقى، ساعدين يا نوال!) ص١٣٨.



ش

عولمة

غادة نبيل

التحوط لازم
بالتعدد اللازم
لأستطيع أن أجرى عندما أريد
وحتى لا أجلس فى غرفتي
المسكونة بالأشباح
أستجدى النوم
بوسائل اصطناعية.

نظرية البدائل
المتعاقبة
تبدأ من نقطة
متزامنة
بأن أسافر مع اثنين
لا يعرفان بعضهما
لا أحكى لأى منهما عن الآخر
وأختار أياماً مختلفة

للسفر
لأن أحدهما صديق
والآخر حبيب

تحك مواضع العدوى
من قروح
لم تلحس صديدها
بما يليق من انبهار.

حق الشرود
مكفول للجميع
حق التأويل
مذكر.

نصطف في طابور .. رجل
أنثى رجل أنثى

يلطم أول رجل الأنثى بجانبه
فتستدير
لتلطم رجلاً بجانبها
دعاة المساواة يقولون
إن الأمر لا علاقة له بالجنس
وإنما بموقعك
فى الطابور
وتلذذ - لا أشك فى أسبابه -
من التقدميين
بقسوة سبايا
حرقن سوتياناتهن
فى بداية الثورة الجنسية

تخاف الجحوظ
عندما يدسون أيديهم
فى الجيب
بمالها
سيفسرونه كموقف من الحداثة
وهى ليست بحاجة
للمزيد من الأعداء.

كم يختلف عنكم
ابن مسئول الميناء
كم يستحق الجنية القديمة
ورضا لا يشبه الرضا.

مختلفان
يحاولان تجفيف بصاق الشارع
برمل كثير
وطبعاً
لن يفلحا.

أصحاب حديث الإفك
سيرثون الأرض
الأشرار والانتهازيون
سيرثون الأرض
سأقرأ المثنوى الآن
لأنهم منطق الطير.

سننتظر عطايا حبنا
أمام شوال بابانويل
ولن نصاب بصدمة
لو وجدناه
يخلع ذقنه وطرطوره
ويمضي
من دون أن يلحظنا.

يدخلون
فى علامات التنصيص المنجية
عند الباب
يتركون البخور
والقناديل والحلوى الملونة
يتبادلون التحية
وتبهجهم أسماك الخزف

يسأل منصص منصصة:
لماذا تنثرين فولاً مسوساً
على رؤوس الغرباء؟
فتجيبه بفرح:

لأن طاهى البيتزا
سألنى وأنت تغالب القيء:
«والدك؟»

لا يلحظون المستجدات
لكنهن يكشفن أنفسهن
بمؤخرات تعاني
من سوء التهوية.

بإخلاص الترانزيت
يتجمهر العامة
حول شيخ
لم يكن من أكلة الكائنات
كأول أحبائى
واللحوم محشورة
فى حلوقهم

الرجال كلهم فى الحرب
أما النساء فينتظرن الليل
ليقمن بحك أجسادهن
على الحجر
ليتذكرن الخشونة.

دائماً يوجد
من ليست له ذاكرة
ودائماً يقفز من الجبل
بينما الأمهات يصرخن فيه
ألا يفعل.

طوال الوقت
ظلت تؤنب نفسها
لأنها لم تفهم وهما تحت الشجرة
مغزى سؤاله:
هل ثمرها من النوع الذى يؤكل؟.
واظبت على نشر شكها
على حبل الغسيل
كانت تفعل ذلك
أثناء صلاة الجمعة

فظنوه حفاضات أطفال
من زنخ اللبن.

لن تتذكر
كل الأشياء المعطوبة
لن تنظر إلى البحر
بإصبع ممدود
كناجية من أطلانتس
لكنها ستحسد القطة
التي ضاجعها القط
منذ أيام
تحت النخلة
دون أن يلتفت
إليهما أحد.



عن الكتابة

فوزي شلبى

أكتب القصة، و(اللب والفشار)، والرواية أيضاً.

وكانت البداية مع القصة القصيرة التى لم أجد معاناة فى نشرها ، واعترف أننى لم أكن أعرف تعريفاً دقيقاً لفنها، يومئذ كان مجمل ما ألقيه على الورق لألطخ أبيضه كان عبارة عن خواطر منظومة، كنت أسميها شعرا - الشعر منها براء - وعندما عرفت القصة القصيرة معرفة كاملة احببتها ، فهى على صغر حجمها النسبى تملك بعض خصائص الشعر والدراما معا، تتحدى قارئها حين تكشف له عن الامكانات الهائلة والمعانى الكبيرة والطاقات الكامنة فى جزئيات الواقع التى تمر به كل يوم دون أن يلتفت إلى ما ورائها من معان وأسرار، وسبق أن قلت فى هذا المقام Nن القصة القصيرة - التى أتت إلى مصادفة - تحقق أملى ورغبتى فى تكوين رؤية للعالم، والتعبير عنه بشكل مكثف وحاد ومستحب - على ما اعتقد - لأنه سريع ومؤثر فى المتلقى ، وذلك من خلال ميلاد الشخوص والأحداث والأفكار وتشكلها على الورق، والتعبير أيضاً عن تجاربى الحياتية التى عشتها ومازلت أعيشها، ورؤيتى المستقبلية حتى لو كان ذلك من خلال الهموم التى تؤرقنا ونعانى جميعاً منها، وينسحب هذا بالضرورة على الرواية لأنهما - القصة والرواية -.تعكسان نبض الحياة وفكرها . وقد صدرت مجموعتى القصصية الأولى (الأنتوبي) عن دار الغد مع بداية العقد التسعيني، وتناولها العديد من الكتاب بالنقد والعرض والتنويه ، بقدر من الإشادة والترحيب ، وقد استثمرت هذا الرصيد فى ترويج وبيع اللب والفشار، ذلك الرصيد الذى آمل ألا ينفد ويتبقى منه شيء للرواية التى بدأت كتابتها من

فترة طويلة جداً ، ولا أدرى متى أنتهى.

ولم يكن هناك ثمة شيء دفعني للإمساك بالقلم سوى أنني كنت أريد ذلك (!!) واستهوتني المسألة حينما وجدت ذاتي في هذا الحوار المغلق مع النفس، وكانت تجاربي الأولى لا تخرج عن البوح ببعض الأحاسيس والمشاعر المتناقضة تارة، والعاطفية تارة أخري، وجميعها خواطر منظومة، وبعد نشر البعض منها - ولم أكن أطمع وقتئذ في ذلك - وجدتني أشعر بالفخر والتيه، وأصبح جل اهتمامي أن أرى اسمي مطبوعاً، ولكن سرعان ما تلاشى هذا الاحساس الصبياني حيث أكتشفت أن الغاية شيء آخر غير النشر ، الذى تأكدت أنه وسيلة كي أقدم رؤيتي للآخرين، وتبين لي بعد فترة أخرى أننا نكتب لأنفسنا ، وأن المتلقي أو القارىء بمعناه الاصطلاحي غير موجود ، وأن قرائي الذين أعرفهم هم فقط زملائي من الكتاب الذين تعارفت بهم، تحديداً هذا العدد القليل منهم الذى وثقت في ذوقه ، والذين أعلم أنهم وثقوا بي وأعمل من أجل إلا أفقد ثقتهم. ولقد كان حلمي - ومايزال - أن يكون أول قرائي هم أهلي وأصدقائي وزملائي البسطاء في قريتي ومجال عملي، ومجال حركتي عموماً، هؤلاء الذين يبحثون عن واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية، تمنيت أن تصل كتاباتي إليهم كي يشاركوني - بشكل ما - بعضاً مما بي، لأن هذه الكتابات صادرة عن إحساس عميق بهم، وبخلل الوضع الإنساني عموماً، طمحت أن يشاركوني النظرة والموقف تجاه ما يشغلنا ويؤرقنا معاً، كي نقيم جسراً يصل بين جزرنا المنفصلة في خضم الوحشة والعنف والاختناق، أن أخطو معهم ولو مقدار خطوة في ساحة حقيقتنا المرة، أن نتحمل معاً هذا الوجود الذى لا يطاق، أن نحلم معاً، حلم العدالة والكبرياء، نعرف مشقة الحلم وعناء العمل، ننهض من غفوتنا وخنوعنا، نفكر في مقاومة الذين يضعون أحذيتهم الغليظة فوق أعناقنا ، نتخلص من تبعيتنا لهم كي نتحرر من التبعية الكبرى (!!) ونستنشق هواء جديداً.

لقد ظلت هذه الأفكار والأحلام تؤرقني لفترة طويلة، إلى أن تخلصت من شدة وطأتها - إلى حد ما - بتناولها في العديد من القصص، وأفردت لها في مجموعتي (الأنتوبي) قسماً خاصاً صدرته بنص «للأسحاقي» ذلك النص الذى يشير إلى السلطان «سليم الأول» المهيب الجبار الظالم لرعيته ، حاولت أن أحقق المعادلة الصعبة في أن تصل هذه الأشياء مجتمعة إلى المتلقي في قالب فني، وهي بعيدة كل البعد عن مغامرات التجريب والتشيؤ والحساسية الجديدة وموضة النص وما إلى ذلك من مصطلحات تصرف القارىء عن الأدب والأدباء إلى كل ما هو سطحي ومبتذل وتافه ، خاصة في تلك المرحلة من حياتنا التى تمثل منحنى يوضح ما أصبحنا عليه من تفكك اجتماعي وتردٍ استهلاكي ومعنوي بعد أن انقلبت كل الموازين وتبدلت كافة القيم والاهتمامات والأوليات، وصار الواقع محكوماً بمعطيات غامضة سواء أكانت داخلية أوخارجية. لهذا حرصت أن أجد مساحة لأتواصل بيني وبين المتلقي بالتعبير عنه من خلال وسائط مشتركة وضعاً في الاعتبار أن يتم ذلك من خلال عمل فني وجمالي يبتعد قدر المستطاع عن الخطاب الايديولوجي المباشر أو اللغة التقريرية، وعلى

فترة طويلة جداً ، ولا أدرى متى أنتهى.

ولم يكن هناك ثمة شيء دفعنى للإمساك بالقلم سوى أننى كنت أريد ذلك (!!) واستهوتنى المسألة حينما وجدت ذاتى فى هذا الحوار المغلق مع النفس، وكانت تجاربى الأولى لا تخرج عن البوح ببعض الأحاسيس والمشاعر المتناقضة تارة، والعاطفية تارة أخري، وجميعها خواطر منظومة، وبعد نشر البعض منها - ولم أكن أطمع وقتئذ فى ذلك - وجدتنى أشعر بالفخر والتيه، وأصبح جل اهتمامى أن أرى اسمى مطبوعاً، ولكن سرعان ما تلاشى هذا الأحساس الصبيانى حيث أكتشفت أن الغاية شيء آخر غير النشر ، الذى تأكدت أنه وسيلة كى أقدم رؤيتى للآخرين، وتبين لى بعد فترة أخرى أننا نكتب لأنفسنا ، وأن المتلقى أو القارىء بمعناه الاصطلاحى غير موجود ، وأن قرائى الذين أعرفهم هم فقط زملائى من الكتاب الذين تعارفت بهم، تحديداً هذا العدد القليل منهم الذى وثقت فى ذوقه ، والذين أعلم أنهم وثقوا بى وأعمل من أجل إلا أفقد ثقتهم. ولقد كان حلمى - ومايزال - أن يكون أول قرائى هم أهلى وأصدقائى وزملائى البسطاء فى قريتى ومجال عملي، ومجال حركتى عموماً، هؤلاء الذين يبحثون عن واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية، تمنيت أن تصل كتاباتى إليهم كى يشاركونى - بشكل ما - بعضاً مما بي، لأن هذه الكتابات صادرة عن إحساس عميق بهم، وبخلل الوضع الإنسانى عموماً، طمحت أن يشاركونى النظرة والموقف تجاه ما يشغلنا ويؤرقنا معاً، كى نقيم جسراً يصل بين جزرنا المنفصلة فى خضم الوحشة والعنف والاختناق، أن أخطو معهم ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقتنا المرة، أن نتحمل معاً هذا الوجود الذى لا يطاق، أن نحلم معاً، حلم العدالة والكبرياء، نعرف مشقة الحلم وعناء العمل، ننهض من غفوتنا وخنوعنا، نفكر فى مقاومة الذين يضعون أحذيتهم الغليظة فوق أعناقنا ، نتخلص من تبعيتنا لهم كى نتحرر من التبعية الكبرى (!!) ونستنشق هواء جديداً.

لقد ظلت هذه الأفكار والأحلام تؤرقنى لفترة طويلة، إلى أن تخلصت من شدة وطأتها - إلى حد ما - بتناولها فى العديد من القصص، وأفردت لها فى مجموعتى (الأنتوبي) قسماً خاصاً صدرته بنص «للأسحاقى» ذلك النص الذى يشير إلى السلطان «سليم الأول» المهيب الجبار الظالم لرعيته ، حاولت أن أحقق المعادلة الصعبة فى أن تصل هذه الأشياء مجتمعة إلى المتلقى فى قالب فني، وهى بعيدة كل البعد عن مغامرات التجريب والتشيؤ والحساسية الجديدة وموضة النص وما إلى ذلك من مصطلحات تصرف القارىء عن الأدب والأدباء إلى كل ما هو سطحى ومبتذل وتافه ، خاصة فى تلك المرحلة من حياتنا التى تمثل منحنى يوضح ما أصبحنا عليه من تفكك اجتماعي وترد استهلاكى ومعنوى بعد أن انقلبت كل الموازين وتبدلت كافة القيم والاهتمامات والأوليات، وصار الواقع محكوماً بمعطيات غامضة سواء أكانت داخلية أوخارجية. لهذا حرصت أن أجد مساحة لأتواصل بيني وبين المتلقى بالتعبير عنه من خلال وسائط مشتركة وضعاً فى الاعتبار أن يتم ذلك من خلال عمل فنى وجمالى يبتعد قدر المستطاع عن الخطاب الايديولوجى المباشر أو اللغة التقريرية، وعلى

الرغم من هذا اكتشفت أننى لم أحقق شيئاً، ولم أصل إلى ما أصبو إليه رغم فرص النشر العديدة التى اتيحت لى مبكراً فى العديد من المنابر الجادة داخل مصر وخارجها وتناول الدكتور يوسف ادريس والدكتور على الراعى وغيرهما لبعض قصصى قبل أن تضمها مجموعتى القصصية والإشادة بها، رغم هذا كله انقضت الأسابيع تلو الأسابيع والأشهر فى أعقاب الأشهر دون أن أكتب قصصاً جديدة مكتفياً باللب والفشار(!!) وكان حصاد سنتين وأكثر ثلاث قصص، بينها واحدة لم أرض عنها - ثم توقفت - رغم وجود مشاريع لقصص عديدة - توقفت بدافع ذلك الاحساس العميق بعدم الجدوي، لأننا فى واد والمتلقى فى واد أخر ، ولابد من إيجاد صيغة ما، أو سيلة أخرى للتواصل معه، وسيلة تناسب هذا الواقع الذى يمور بتقلبات شتي، سريعة، عنيفة ومدمرة.

ولعلكم تتفقون معى أنه فى هذا المناخ تصير الكتابة الفنية عملية انتحارية؛ فإذا ما أراد الأديب أن ينتج أعمالاً لها وزن وقيمة من الناحية الفنية والجمالية تصل إلى قارىء ما وفى الوقت نفسه تتاح لها فرصة الخلود لابد أن يتوفر له الحد الأدنى من الحياة الكريمة، وهيهات أن يتحقق هذا، الأمر الذى ترتب عليه أن قدرة الأديب باتت رغم أنفه مبددة بين الانشغال بهموم الحياة اليومية والاحباط الناتج عن عدم الجدوى من المناخ الثقافى والاجتماعى الذى يعانى منه، وما يعانيه بشكل شخصى من قهر وفقر وصدام مباشر بواقع يسحق كل الأشياء بما فيها الفن والجمال والعاطفة وكافة القيم الإنسانية التى يجب أن يسمو بها.

لذلك اتجهت مرغماً إلى كتابة (اللب والفشار) وأعنى باللب والفشار تلك الكتابات الخاصة بعرض الكتب والمتابعات وإجراء الحوارات من أجل عائد مادى سريع ومجز فى بعض الأحيان تلك الكتابات التى تنشر باسهاب فى صحف ومجلات لا يلتفت إلى معظمها إلا على سبيل التسلية نظراً لطبيعة القارىء الذى تتوجه إليه، تلك الكتابات التى نقنع أنفسنا بأنها تضيف لنا شيئاً ولكننا فى الحقيقة نفقد أشياء بهذا الوهم المفروض علينا بدافع الأسباب العديدة التى تحاصرنا لدرجة كتم الأنفاس.

إلاّ أن الخلاص الوحيد للأديب - رغم أنفه أيضاً - كامن فى فعل الكتابة، ولذا فقد شرعت فى كتابة تجربة روائية ، تجربة ترصد حصاد العقود الماضية من خلال رصد العقد الثمانينى المضطرب، المتوتر، ومن خلال تتبع علاقات متشابكة لأناس فى مراحل سنية متفاوتة، جميعها شخوص محبطة، تعانى من انفصام تام، إلا أنها تطمح فى استقرار ما ، سكينة ما، راحة ما، ولا يتاح لها ذلك إلا خلسه، أو وهماً، وبالتالى فهى تجربة مضطربة، ومتوترة وقلقة كهذا الزمان ، أقول تجربة لأنى اكتشفت بعد أن قطعت فيها شوطاً - لا بأس به - أننى أكتب عملاً ليس تقليدياً - على الأقل بالنسبة لى - لأنها سياحة لاهثة فى الزمان والمكان والأشخاص، وأخشى ما أخشاه أن أفقد القدرة على الانتهاء منها خاصة وأن بوادر ذلك بداخلى قد نبتت أيضاً (!!)

على الرغم من تمام شفائى من مرض اللب والفشار السرطانى.

عقيلة الحلم عقيلة الحنان

كمال رمزى

فى فرقة أبناء عكاشة؛ انطلقت مواهب وقدرات عقيلة راتب .. كانت الفرقة، برعاية الباشا المستنير، طلعت حرب، الذى اختار لها اسم «شركة ترقية التمثيل العربى»، تطمح إلى مواصلة مشوار فرقة سلامة حجازى، عقب مرض صاحبها المبدع الكبير، وتفكك فرقته .. وإلى جانب إعادة تقديم مسرحيات الفرقة الحجازية، مثل «شهداء الغرام» و«صلاح الدين الأيوبى» و«روميو وجوليت»، حاولت «شركة ترقية التمثيل العربى» أن تخطو خطوتين جديدتين، إحداهما تتمثل فى عرض روايات ذات طابع كوميدي، خالية من الأغانى، يقوم باقتباسها، الأديب عباس علام.. واستكمالا لنزعة "التمصير" الوطنية، التى ازدهرت بعد ثورة ١٩١٩، خطت فرقة أبناء عكاشة خطوتها الثانية، حيث أخذت تبحث عن مصريات، يقمن بأدوار البطولة، بعد أفول عصر لبيبة مانلى، مريم سيماط، ألمظ ستاني، وردة ميلان، وميليادیان.. وهن، نجمات فرقة سلامة حجازى، أيام ازدهارها ومجدها.

زكى عكاشة، صاحب الأذن الموسيقية والعين البصيرة، عاشق الفن، الذى لا تفوته حفلة مدرسية، أو عرض مسرحى، شاهد وسمع فتاة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها، تنشد بصوت عذب، يجمع بين الرقة والقوة، نشيدا وطنيا فى إحدى حفلات مدرستها الثانوية ولفت نظره عمق حضورها، والنضج المبكر لشخصيتها الواثقة، الثابتة.. سأل عن اسمها، وعرف أنها: كاملة محمد كامل شاكر، وأن والدها، يشغل وظيفة رفيعة فى وزارة الخارجية، وأنه، يجلس كل ليلة فى مقهى ماتتيا الشهير، الذى يجتمع فيه المثقفون، منذ أيام الأفغانى وعبد الله النديم ومحمد عبده.

جاءت المقابلة بين زكى عكاشة ومحمد كامل فاشلة تماما، فالوالد، رفض بحزم

انضمام ابنته إلى جوق!.. ولكن الابنة، ذات العزيمة التى لا تلين، تمسكت بالفرصة التى واتتها. ولأن عمتها كانت أكثر تفتحا للحياة العصرية، فإنها وقفت إلى جانب ابنة أخيها التى انتقلت للإقامة معها.. وانضمت كاملة إلى «شركة ترقية التمثيل العربى»، حيث أصبح اسمها: عقيلة راتب.

الكسار وحامد مرسى وطليمات

بعد قيامها بعدة بطولات ، فى فرقة أولاد عكاشة، منها بطولة أوبريت "هدى" التى كتبها عمر عارف المحامى - وكان سيد درويش قد لحنها فى بداية العشرينات - وأوبريت «ليلة كليوباترا » التى كتبها حسين فوزى ولحنها داود حسنى.. انتقلت إلى فرقة على الكسار، لتلتقى مطرب الفرقة، صاحب الصوت الشرقى الرضيم تلميذ سيد درويش، حامد مرسى الذى خفق قلبه بحب عقيلة، وسرعان ما تزوجها لتنجى منه ابنتها الوحيدة أميمة.

مع على الكسار ، الكوميديان، أستاذ الارتجال، المنطلق على سجيته، تعلمت عقيلة فن الأخذ والعطاء، بينها والممثل الذى أمامها من ناحية، وبينها والمشاهدين من ناحية ثانية، فضلاً عن سرعة البديهة، والقدرة على التجاوب والتلون والتناغم مع المواقف المتجددة والمتغيرة. ولا شك أن زواج عقيلة من حامد مرسى، أفادها فى صقل موهبتها الغنائية، وزيادة إدراكها بأصول الموشح والدور والطقطوقة والمونولوج، حتى أنها سجلت عدة اسطوانات، نجحت نجاحا كبيرا.

واصلت عقيلة راتب صعودها، إلى خشبة المسرح، ولأنها غدت تجيد الغناء إلى جانب التمثيل، أسند لها زكى طليمات بطولة أوبريت "شهر زاد" التى كتبها بيرم التونسى، ثم منحها بطولة أوبريت «قطر الندى» التى كتبها عباس علام. والواضح أن نجاحها فى العرضين، جعل زكى طليمات، مدير الفرقة القومية، حينذاك - فى الثلاثينيات - يسند لها بطولة «الشيخ متلوف» التى مصرها عثمان جلال عن نص لموليير.. ومن الممكن القول إن تجربة عقيلة راتب، مع الأستاذ الصارم، زكى طليمات، فى «الفرقة القومية»، الأكثر جدية ورصانة، علمتها ضرورة الالتزام بالنص، وانضباط الأداء، سواء فى الحركة أو اللفتة أو الإشارة.

إلى الشاشة الفضية

لشهرتها، وخبرتها، انتقلت عقيلة راتب إلى السينما، نجمة وبطلة، منذ أول أفلامها: «اليد السوداء» الذى أخرجه إيلى ابتكمان عن سيناريو للكاتب المسرحى أمين صدقى، وقام بالبطولة أمامها، زوجها، حامد مرسى.. فى هذا الفيلم ١٩٣٦، تؤدى عقيلة در فتاة جميلة تحب شابا، لكن والدها يجبرها على قبول الزواج من

آخر، وفى ليلة الزفاف يقتل العريس، وتدور الشبهات حول الجميع، بما فيهم حبيبها بالطبع. وكعادة المفاجآت البوليسية فى أفلام تلك الأيام، يكتشف أن القاتل هو والدها، وأن والدها ليس والدها!، فقد تبناها منذ مولدها، وأنه يحبها، وفى اللوقت ذاته، كان يخطط لانتقال ثروة العريس القتيل إلى "ابنته، مما سينقذه من ورطته المالية.. وبالطبع، ينتهى «اليد السوداء» بزواج عقيلة من حبيبها.. حامد مرسى.

توالت أفلام عقيلة راتب، ما بين كوميدية: «خلف الحبايب» لفؤاد الجزايرى، «ألف ليلة وليلة «والفرسان الثلاثة» لتوجومزراحي، «محطة الأنس» لعبد الفتاح حسن.. واجتماعية مثل «قضية اليوم» لكمال سليم، «الحياة كفاح» لجمال مدكور.. وميلودرامية مثل «سيف الجلاد» ليوسف وهبى.. ووصلت إلى قمة نضجها فى «السوق السوداء» لكامل التلمسانى ١٩٤٥.

فى «السوق السوداء» تؤدى عقيلة شخصية بنت الحارة، رقيقة وقوية، تحنو على جارها الشاب "حامد" - عماد حمدى فى أول أفلامه - الذى يسكن حجرة فوق السطح، تحبه بقدر ما يحبها. الحب هنا آمال، ومصير مشترك، وتخطب له.. لكن والدها، زكى رستم، يفسخ خطبتها ويحاول إجبارها على الزواج من صديقه، المتلاعب فى قوت الشعب، التاجر النهم، الذى يقوم بدوره : عبد الفتاح القصرى.

هنا، تتحرك عقيلة فى الحارة، كما لو أنها ولدت وعاشت فيها، تقف ببساطة أثره أمام عربة خضار تنتقى منها حبات الطماطم، متحدثة مع أخرى بعفوية بنت البلد ، تلملم أطراف ملاءتها اللف حول جسمها على نحو يوحى أن الملاءة جزءا منها.. طريقة ربطها لمنديل الرأس "أبو أوية" يؤكد أنه لم يفارقها طوال عمرها. إنها، بعشرات التفاصيل الصغيرة، تمنح الشخصية التى تؤديها ، قدرا هائلا من الحيوية والصدق.

أما عن انفعالاتها، فإن وجهها واضح المعالم، بعينيها الناطقتين، الواسعتين، الصافيتين، فضلا عن طريقة نطقها للكلمات، أمور جعلتها تعبر بعمق عن أدق أحاسيسها.. فعندما يحدثها "حامد" عن طفلها الذى سيأتى فى أيام جميلة قادمة، والشعب المصرى الذى سيهزم أعداءه حتما، يلتمع الأمل فى نظراتها التى تفيض بالبهجة. إنها تستكمل وتكثف المعانى التى ينطق بها حبيبها.. وعندما يحاول والدها إجبارها على قبول الزواج من صديقه الشرير، يذهب الإشراق من عينها ليسد عليهما ستائر الكدر والحزن والتمرد الصامت.. الانتقالات السلسلة، من انفعال لآخر، يؤكد أن عقيلة راتب، التى تجمع بين الموهبة والخبرة، فنانة كبيرة بحق.. سواء على مستوى التمثيل، أو الغناء، فهاهى، مثلا، فى «السوق السوداء»، تغنى، بأداء مترع بالفرح، أغنية «أهو كلمنى» تعبيرا عن سعادتها بالتواصل بينها وحبيبها.. وهى، لا تغنى بصوتها الحلو وحسب، بل بوجهها المتلألئ بالسعادة، فضلا عن حركتها الخفيفة، الرشيقة، كفراشة فى حالة مرح..


٩٩

وتعمد المصور الكبير، أحمد خورشيد، أن يغمر وجهها بالنور، فبدا كما لو أنه يشع بالضياء.

غنت عقيلة راتب مع محمد فوزى، ومن ألحانه، فى «عروسة البحر»، أغنيات متباينة الأنواع، فثمة الممتلئة بالشجن، مثل «ما حد زيى على خله أنضنى حاله»، وثمة ذات طابع كوميدى، أقرب للمنولوجات، مثل «حبيبى شط وسابنى ونط.. أما عقلى فط وجسمى إنبط.. وقلبى حط مانسيته قط».

من أغنياتها الجميلة، أغنية «دا طلعلى منين»، فى « طلاق سعاد هانم» لأنور وجدى، ففيما يشبه مناجاة الذات، تغنى من ألحان عبد العزيز محمود، كلمات ساخرة تقول: ماعرفش دا طلع لى منين.. وفى غمضة عين اتجوزنى.. الغول ده إزاى جوزى.. والبوز دا يقرب من بوزى يا وقعتى .. ياكسوفى».

عاشت عقيلة راتب متصالحة مع نفسها، ومع فنها .. وبلا تردد، انتقلت، بطيب خاطر، من أدوار الفتاة المحبوبة، مطمع الجميع، الأخاذة الجمال، إلى أدوار الأمهات، طيبات القلوب، اللاتى تخفق قلوبهن مع أبنائهن.. فى عام ١٩٥٥ ظهرت كوالدة لعبد الحليم حافظ، فى «أيام وليالى» الذى أخرجه أحد ملوك الرومانسية، هنرى بركات.. وحصلت على جائزة أحسن ممثلة، عام ١٩٦٣، عن دورها كأم لطابور من أبناء، لكل منهم طباعه وهمومه: فاتن حمامة، شكرى سرحان، أحمد رمزى، إنعام سالوسة. فى فيلم «لا تطفئ الشمس» لصلاح أبو سيف.

هكذا، بعد أن كانت حلماً بالنسبة لأنور وجدى فى «أنا وابن عمى» و«أرض النيل»، وأملا لعماد حمدى فى «دايما فى قلبى» و«التضحية الكبرى»، أصبحت القلب الرحيم، كأم، لسعاد حسنى فى «ليلة الزفاف»، والشغوفة بوحيدها، نور الشريف، فى «السراب».. لقد أحبها جيل كامل، من نجوم الأربعينيات.. ووالدة رؤوم، لجيل كامل، من السبعينيات. وسواء هنا .. وهناك.. كانت دائما، روحا طيبة، مستها سماء صافية، بلون يبعث فى النفس مذاق السكينة.

غ

غياب

فتحى غانم والسينما :
روائى لم يفقد ظله

ك —ر

الكاتب الكبير، الروائى، المعلق السياسى والأدبى، فتحى غانم ١٩٢٣ ـ ١٩٩٩، أحب السينما بقوة، وعمق، وقد بدا هذا الحب جليا، سواء فى كتاباته، أو على الشاشتين: الكبيرة والصغيرة.

فى الجزء الثالث من رواية «الرجل الذى فقد ظله» الذى ترويه الممثلة «سامية سامى»، يلمس القارىء خبرة ودراية فتحى غانم بعالم السينما، علي نحو يؤكد أن الفن السابع، بكواليسه، وأنواره، ونجومه، داعبت خياله، وشغلت جزءا جوهريا من عقله وقلبه.. تعليقاته الذكية ـ وما أكثرها ـ على الأفلام، فضلا عن كتاباته المرهفة، حول فن الممثل، والمغنى، فى تلك الفصول المتعة، التى تحدث فيها عن يوسف وهبى، وزكى طليمات، وأم كلثوم، وأصدرها فى كتاب بالغ الثراء، بعنوان «الفن في حياتنا»، بالإضافة إلى السيناريوهات التي كتبها، كلها أمور تشير إلي أن علاقة فتحى غانم بالسينما لم تكن علاقة متابع، ومعلق، ولكن علاقة عاشق: مشارك ومعانق ومقتحم ومشتبك.

منذ ما يقرب من أربعة عقود، وبالتحديد فى عام ١٩٦٣ عندما كان التليفزيون المصرى فى بداياته، أقدم الروائى على مشاركة المخرج خليل شوقى، فى كتابة سيناريو الفيلم التليفزيونى «دنيا» عن قصة له، بذت العنوان.. كان الفيلم، برؤيته الشاملة، ولغته المميزة، مفاجأة للجميع، حتى أنه عرض بمهرجان ليبنرج الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة فى ذات العام.

جاء «دنيا» مختلفا عن الأعمال الدرامية التى كانت تقدم أيامها، التى تعتمد عادة على الحدوتة، وعدة ممثلين، ويتم تصويرها في أماكن مغلقة، لا تتجاوز أصابع الكف الواحدة.. فى تلك التجربة الرائدة، خرجت كاميرا التليفزيون لـ«الدنيا» الواسعة، ورصدت بإيقاع سريع، آمال العديد من النماذج التى تعبر عن طبقات متباينة.. ومن بين الوجوه المتنوعة التى تلتقيها الكاميرا، فى الشوارع، فوق الكبارى، داخل مصانع، فى استاد القاهرة، فى الجامعة والملاهى الليلية، تبرز فتاة اسمها «دنيا» ـ ليلى طاهر ـ وشاب اسمه «بدر» ـ صلاح قابيل، تربطهما قصة حب، ذات مغزى رمزى، فالشاب الذى يكاد يضيع وهو يلهث وراء أحلامه المستحيلة، يجد أن عليه، بالحتم، والاختيار ـ عندما يعود لحبيبته «دنيا» ـ أن يبدأ منها، ومعها صوغ أحلامه من جديد.

وإذا كانت تجريبية «دنيا» محسوبة بدقة، وبالتالي نجح العمل نجاحا مرضيا، فإن الإيغال فى التجريبية، فى فيلم «الجبل»، المأخوذ عن رواية شهيرة لفتحى غانم، تعرض، حينها، لفشل ذريع، سواء على مستوى الجمهور أو النقاد.

اشترك فتحى غانم، مع المخرج خليل شوقى، فى كتابة سيناريو «الجبل» ١٩٦٥.. جاء الفيلم، بخياله الجامح، وأسلوبه «التعبيرى»، مناقضا تماما لروح الرواية، الأقرب إلى «الأوتشرك»، والتى تعتبر على نحو ما، تحقيقا أدبيا رفيعا، في العلاقة بين الناس والمكان، فى بقعة جغرافية ـ جنوب البلاد ـ لها تاريخها وملامحها وعاداتها وخصائصها، وأسرارها، التى ينفذ الكاتب إلى أبعد أغوارها.

فى فيلم «الجبل»، وعلى العكس من الرواية، تبدو الديكورات خيالية، ذات طابع أسطورى، مغلفة بضباب الأحلام والرؤى الكابوسية. وثمة إسراف شديد فى استخدام التناقض المصطنع بين الظل والنور، وتفاجأ أن الفلاحين يرتدون زيا ناصع البياض، يتمشى مع توزيع الإضاءة والظلال، حسب قواعد المذهب «التعبيرى» فى السينما ـ الألمانية فى عصرها الذهبى ـ والتى كانت أفلامها، إجمالا، تدور فى أجواء أبعد ما تكون عن الواقع.. الأمر الذى لم يكن

ملائما للرواية «الأوتشرك» الشديدة الواقعية.

«تجريبية» فتحى غانم، فى فيلم «الجبل»، تذكرنا ببعض قصصه القصيرة، التجريبية، التى كتبها في الأربعينات، وجمعها بعنوان «سور حديد مدبب».. والمفارقة هنا، أن فتحى غانم، فى رواياته، تحاشى تلك التجريبية.. فهل أراد الروائى أن يغامر فى السينما، مغامرة، لم يجرؤ عليها، فى رواياته؟

أيا كان الأمر، فإن الفشل النقدى، والجماهيرى، للفيلم، جعل فتحى غانم، فى سيناريوهاته اللاحقة، يعود إلى جادة طريق رواياته، خاصة وأنه رأى فى نجاح «الرجل الذى فقد ظله»، المأخوذ عن رواية له، والذى لم يشارك فى كتابته كسيناريو، دليلا على أن الالتزام بروح رواياته، بشخصياتها الواقعية، المتدفقة بالحياة، التى يرتبط مصيرها الخاص بمصيرها العام، هو دعامة النجاح، سواء على الشاشة الفضية، أو التليفزيونية.

بتمكن، كتب علي الزرقانى سيناريو «الرجل الذى فقد ظله»، وأخرجه، برصانة، كمال الشيخ عام ١٩٦٨، ووزع الأدوار على باقة من فنانين، استطاعوا بمهارة، تجسيد أبطال الرواية:

كمال الشناوى، فى شخصية «يوسف عبدالحميد»، الصحفى الانتهازى، المتسلق، الذى يطل فى نهاية الفيلم، بعد اختفاء الجميع، وكأنه يؤكد، أنه سيد الأعوام القادمة.. وصلاح ذو الفقار الذى يؤدى دور «شوقى»، الفنان اليسارى الذى قلما ظهر على الشاشة، والذى يحنو عليه الفيلم، ويحترمه، كما الحال فى الرواية.. ونيللى فى دور «سامية سامى»، التى مس حلم النجومية شغاف قلبها، ولكن آمالها، وقلبها، وكيانها، تحطموا جميعا، بسبب الوغد «يوسف عبدالحميد»، الذي شملت قائمة ضحاياه «مبروكة»، زوجة والده، التى أدت دورها ماجدة، بالإضافة لـ «محمد ناجى» ـ على جوهر ـ الصحفى الكبير، المهزوم أما المتملق، دائم الصعود «يوسف عبدالحميد».

«الرجل الذى فقد ظله» استطاع أن يعبر برسوخ عن جو الرواية، وأن يختزل وجهات نظر الشخصيات الأربع، إلى وجهة نظر واحدة.. هى وجهة نظر التاريخ، أو المخرج، وأن يجسد، بلغة سينمائية مختصرة، بليغة، صفحات طويلة من الرواية، فصوت تصفيق الجماهير الوهمية، يصل إلى مسامع «سامية سامى» الحالمة بالمجد، وسقوط بيت متهالك أثناء غارة جوية يتم بينما تغتصب «مبروكة»، تعبيرا عن انهيارها. وتعليقات أهل الحارة العابرة، التى يسكنها «شوقى» على أخبار تغيير وزارة فاسدة، واستبدالها بوزارة عميله، تلخص الأجواء السياسية



فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وباب جامعة القاهرة الكبير، المغلق، بينما الباب الجانبى الصغير، الضيق، مفتوحا، يعبى قمع الحركة الطلابية.. إن «الرجل الذى فقد ظله»، المخلص والمتفهم للأصل الأدبى، يصمد للمقارنة مع الرواية، ويعتبر مثلها، من عيون الأعمال الإبداعية.

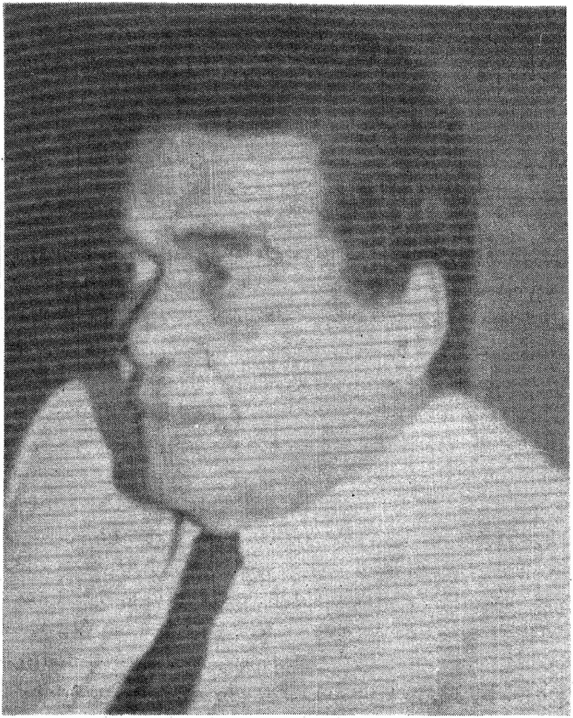
سيناريوهات.. من دون تجريب

مرة أخرى يعود فتحى غانم لكتابة روايته «زينب والعرش» كمسلسل تليفزيونى، مع صلاح حافظ، ليخرجه يحيى العلمى عام ١٩٨٢.. ابتعد فتحى غانم، هذه المرة، عن مغامراته التجريبية، ليقدّم مع شريكيه، عملا رصينا، يعد الآن، من كلاسيكيات المسلسلات التليفزيونية.

«زينب والعرش» التى تعد امتدادا على نحو ما، لعالم «الرجل الذى فقد ظله»، والتى تدور حول صراع الحيتان في أروقة الصحافة، وجدت من يجسد شخصياتها، بمصالحها المتصادمة، وانفعالاتها الحادة، المتضاربة، على الشاشة الصغيرة، بطريقة بدو معها، كما لو أنهم خرجوا توا، من صفحات الرواية: محمود مرسى، بحضوره القوى، العميق، فى دور عبدالهادى» الذى يواجه «دياب»، ممثل السلطة، صاحب النفوذ الواسع، الذى يقوم بدوره، كمال الشناوى، مستعينا بخبرة ما يقرب من النصف قرن من التمثيل. ثم صلاح قابيل، فى دور «حسن» الصحفى الانتهازى، حيث كان عليه أن يكون فى قامة الأستاذين: محمود مرسى وكمال الشناوى ـ شأنه فى هذا شأن سهير رمزى، فى دور «زينب» الباحثة، والخائفة، من حريتها.

مسلسل «زينب والعرش» المتفجر بالصراعات، المترع بالعواطف، الممتلىء بالحياة والحيوية، مكتوب بدقة وصراحة، أقرب ما يكون للعبة الشطرنج ـ هواية فتحى غانم الحميمة ـ فكل حركة محسوبة بتأنٍ. نقلة هنا ونقلة هناك. ضربة لهذا الجانب، وضربة لذاك.. والأهم أنه يحول التاريخ، بتياراته السياسية، إلى لحم ودم ومشاعر، ويجمع، علي نحو فريد، بين دفء المشاعر وبرودة العقل. إنه أفضل ما كتبه فتحى غانم، للشاشة.

منفردا، كتب فتح غانم سيناريو روايته «الأفيال» كمسلسل تليفزيونى قام بإخراجه ابراهيم الصحن عام ١٩٨٦.. وبالرغم من أهمية هذه الرواية النهرية التى تتابع عدة أجيال متعاقبة تؤرخ للتاريخ الاجتماعى لمصر، على مدى أطول من نصف قرن، فإن المسلسل، تعرض، لمذابح



متلاحقة، منتظمة، على شفرتى مقص رقابة غاشمة، مزقت أوصال حلقاته، فبدا عملا مهلهلا، مترنحا، دفع مخرجه، حينذاك، إلي إعلان اعتزاله العمل في التليفزيون.

في عام ١٩٩٥، حقق رأفت الميهى «قليل من الحب كثير من العنف» المأخوذ عن رواية بذات العنوان، كتبها فتحى غانم، ووصفها الناشر، في الصفحة الأخيرة بقوله إنها تسجل مرحلة أخرى من مراحل الصراع في المجتمع المصرى على النفوذ والمال والشهرة، وهى مرحلة الانفتاح وانهيار التقاليد القديمة وظهور قوى جديدة كانت محرومة وجائعة ثم تملكت المال وأصبح لها جاه ونفوذ.. إن الزلزال الذى أحدثه الانفتاح في المجتمع قد قلب الأوضاع رأسا على عقب».

في الرواية، يرصد فتحى غانم، صراعات وحشية داخل مجتمع تحول إلى غابة، وكعادته، اتجه بروايته اتجاها واقعيا، وبينما احترم الميهى العمل الأدبى، والتزم به، أضاف له خطا «فانتازيا»، فإلى جانب تقديمه الموفق لأحداث وشخصيات الرواية، لجأ إلى اختلاق أحداث وشخصيات أخرى، من خلال كاتب سيناريوهات منتحر، يتحول السيناريو الذى كتبه إلى مشاهد مجسدة على الشاشة.. جاءت تجربة الميهى على قدر كبير من الجرأة، لكن شابها الارتباك، والإبهام، والغموض. وكانت النتيجة أن «قليل».. أصبح فيلمين لا فيلم واحد، وإن كانا يتقاطعا .. أحدهما، المعتمد على الرواية، يتسم بالمنطق، والرسوخ، والقدرة على الإقناع، بينما «الفيلم الثانى»، يكاد يتخبط في تجريبيته».

روايات فتحى غانم، لا تصلح للسينما وحسب، بل تبدو، في ثرائها، وزخمها، وبنائها للشخصيات، وطريقة سردها، ونقلاتها، وحوارها الرشيق، المتدفق، المختزل، المأخوذ من الحياة، أقرب إلى المعالجات السينمائية، الأمر الذى يؤكد أن فن السينما يسرى في شرايين سطور كاتبنا الراحل، حتى إنه كتب، متعمدا، سيناريو بعنوان «المطلقة»، نشره في كتاب، ولم يتحقق على الشاشة بعد.. رحم الله كاتبنا الكبير.

الجسر والكتابة الأخرى

على الدمينى - السعودية

٩

هذه الليلة قررت أن "أحرن".. ، لم أقصد ذلك برغبتى ولكن حمار الشيخ وقف فى عقبة الباحة؛ سيضحك الدكتور سعيد بن فالح، وسيغضب منى بعض الأصدقاء لهذا التعبير الذى يحيل القارئ إلى أحد عناصر البنية الثقافية الموروثة والتى ربما تعود فى قدمها إلى العصور البدائية وتحديداً مراحل «الطوطمية» وعلاقة القرية «بأحد جدودها»، وسوف يسخر منى عبد العزيز مشرى قائلاً: فشلتنا يا سعيد..

لا يهمنى ذلك فلم أتقصده و إنما الأمر حدث هكذا.. مجرد تداعٍ للخواطر المغمورة بالماء قادتنى لأن «أحرن»، وأتوقف عن الكتابة فى سياقٓ «أيام فى القاهرة» وأجعل التوقف «فاصلا إعلانيا».

قد يبدو هذا مستغربا أو مستهجنا أو إعلانا عن عجز المواصلة أو عن قلة الشجاعة فى المكاشفة.. قد.. وقد.. وهذا ليس مهماً.. إنما المهم هو : لماذا لا يكون من حقى أن أقدم لكم فاصلاً إعلانياً أو "فاصلة" كما يصنع أستاذنا محمد العلى فى زاويته بجريدة اليوم.

«يا أخى اعتبرونىLBC أو MBS، أو القنوات الأخرى» ولكن لا تتوقعوا أن تروا ما يختلسه الزوج من لقطات جمالية هنا أو هناك من وقت الجلوس مع زوجته، ولا تتوقعوا دعوة للنزهة إلى إحدى المنتجعات حيث حمامات السباحة وطيور الغوص وأحلام المشاهدين.

الموضوع جاء حتم أنفه، فحين كتبت الحلقة التاسعة من مسلسلة ضحى وابن عجلان أقصد «أيام القاهرة» تحدثت فيها عن صديقى (س.ح.ع) الذى دعانى لحفلة فى شقته، وعن لقائى بالشاعر هشام قشطه صاحب مشروع مجلة «الكتابة الأخرى» فحضرت بقوة رغبة الكتابة عن مجلة «الجسر» وهنا أعرف أنكم تتطلعون باهتمام لمتابعة هذه الكتابة التى لم تحظ به-أى زاوية من كتاباتى من

قبل ليس تقديراً أو توقعاً لإضافة معرفية خارقة، وإنما للبحث عن ما خلف السطور من أسرار صغيرة ومشتهاة عبرت عنها بشيء من الوضوح في الحلقات الماضية.. ولذلك .. ولكل ما لم أقله سوف "أحرن" هذه الليلة، لأكتب عن مجلة "جسور" التى أرسلتها لأكثر من صديق لكى يكتب عنها خبراً أو تعليقاً، بل إننى كنت أوغل فى الحلم فأتوقع من هذا الصديق أو ذاك أن يسهب فى قراءة محتويات المجلة وأن يضيء موقعها وأهدافها فلم يفعل أى منهم. ويبدو لى أن الحق معهم حيث تناسيت فى هذه المعمعة أمرين مهمين أولهما: أن الناس لا ستركشون فى نفس الأحاسيس وأن المشاعر ذاتها لا يمكن أن تعاش مرتين، وثانيهما: أننى أملك زاوية رعوية أو بدوية متنقلة استقرت أخيراً فى جريدة الجزيرة الغراء وأنها، رغم انقطاعاتها التى طغت على استمراريتها، ستسمح لى بالتنويه بهذه المجلة أو الإشارة إلى هدف سام تتغياه وهى تصدر فى السويد. هناك حيث يكون النهار طويلاً طويلاً كليل العراق، وحيث تكون إرادة الإنسان فى تحقيق معنى وجوده أكبر من كل العقبات سواءً كانت عقبة الشيخ أو عقبة الغربة أو عقبة شح الإمكانات المادية القارسة كجليد الشمال.

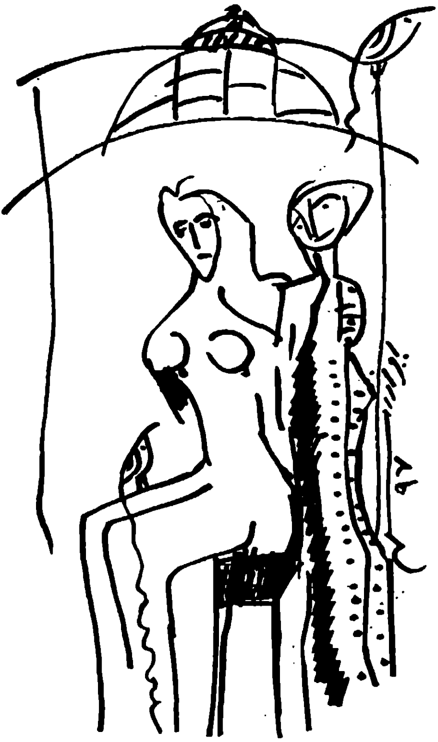
دعونى أقدم كلماتى وقد "حرن" حمار الشيخ فى الرمل، كفاصل إعلانى. لنتصور شاشة كبيرة معتمة وما تلبث مشاعل بعيدة صغيرة كرؤوس النمل أن تحاول إضاءة مربع صغير من رقعة الشطرنج، وليكن ذلك المربع فى شمال الجليد، وشمال النسيان، ولكن العواصف تلعب بذبالة المشعل يمنة ويسره بل وتكاد تقتلعه من جذوره. وفجأة تطل من مشعل صغير فى الركن القصى لوحة تقول «مجلة الجسور» صوت عربى فى شمال العالم وتصدر فى السويد.

كانت الموسيقى الحزينة من إيقاعات «دربكة» الأهوار العراقية وأصوات شعوب الحضارة الراسخة المبتلة بالماضى تنبعث شجية مشروخة من الجزء الأقصى من الشاشة وهى تحمل بحة غناء الرافدين والشجن الذى يتقاطر من الشاشة.

الليلة اتذكر عدنان الصائغ الشاعر العراقى المهاجر أو المسافر أو الهارب من عنف القمع فى العراق إلى سواد المطاردات من عمان إلى بيروت والسويد، وابصره يكتب شظايا قصيدته الملحمية الباذخة (نشيد أوروك) وهو يرسل لى أعداداً من هذه المجلة ويدعو عبرى الاصدقاء هنا للكتابة للمجلة والاشتراك فيها، ولأننى كنت منشغلاً، لا أدرى بماذا، لم أكتب شيئاً عن هذه الدعوة واكتفيت بإبلاغ الأصدقاء بها أو دعوتهم للكتابة للمجلة أو عنها.

وإذ يحرن الحمار فى العقبة، فلا عتب على الطريق ولكن العتب على الراكب، وإذ أوجل الكتابة عن «أيام فى القاهرة» أشعر أن ذلك يستحق تقديراً "للحمار" الذى توقف، لى وللريشة التى أرادت أن تستريح فاشتعلت وهى ترى الأعداد الدائمة الصدور شهرياً من عاصمة السويد لتؤدى رسالتين:

التقاء الأصدقاء فى "مالمو" حول معنى ثقافى يخاطبون الآخر به، والتقاء



آخر يجمعهم بأنفسهم يقاومون به الموت فى المنافى البعيدة حتى وإن تعب المركوب فى قطع الجبال النائية.

الليلة قررت أن "أحرن" وأنا كالخفافيش لا أكتب إلا فى الليل ولا أتذكر ما يجب علىّ أن أفعله إلا فى هزيعه الأخير، فتوقفت أمام "الجسر" المجلة الثقافية الشهرية التى تعبر عن نفسها بأنها «صوت عربى فى شمال العالم»، وهى بتواضع عميق لا تدعى بطولة التعريف أو بأنها "الصوت"، ولا تندب نفسها كنائبة الغريب فى مفازته وإنما ترى إلى موقعها والإلحاح عليه كصوت فى جوقة الأصوات الأخرى المهتمة برسالة التواصل والتعارف رغم كل ما يعوق حلمها الصغير عن التحقق أو الاستمرارية.

و"الجسر" مجلة تصدر وبإمكانات متواضعة لكنها طموحة، بجهد مجموعة من المثقفين العرب هناك، وبرأس تحريرها الدكتور كاظم الموسوى الذى يشرف عليها منذ أكتوبر ١٩٩٤ والذى يأمل فى حمل رسالة الهوية المنتمية لتاريخها والمنفتحة على جسور التواصل مع الذات والآخر؛ يقول فى افتتاحية العدد الصادر فى فبراير الماضى «إن قضية دعم المطبوع العربى فى المنافى تتطلب تحمل المسئولية، بدءاً من أبناء الجالية العربية والإسلامية، والمهتمين فعلاً بأصالتهم وهويتهم الثقافية والحضارية، والمؤسسات الثقافية والأثرياء العرب، وحتى من الجامعة العربية والمؤسسات الثقافية العربية فى الوطن الأم لأن التحديات ليست قليلة وأن المسئولية ليست محصورة بمطبوع واحد، أو اتجاه واحد أو مجموعة واحدة». وفى ركن آخر من هذه الصفحة يطلب القائمون عليها من القارئ الوقوف مع مشروعهم المهدد بالموت.

فى هذا العدد وعلى الصفحة اليمنى فى ظهر الغلاف صورتان لمسودات قصائد بدر شاكر السياب بخط يده، الأولى: « شناشيل ابنة الجلبى» والثانية «إرم ذات العماد» وفى داخل العدد صورة أخرى للرسالة لم تنشر من قبل كتبها السياب لأحد أصدقائه فى الشام الذين شجعوا بداياته وتجديده وقد قرأها وعلق عليها عدنان الصائغ واستل عنوان الكتابة من الرسالة «الجبال لم تفرح بآلاف الشموس التى أشرقت عليها ولم تحزن لأن آلاف من النجوم قد انطفأت» وتلك هى إرادة الحياة التى تنغمر فى اليقين وفى رغشات الحنين الذى لا يموت.

الليلة كتبت هذا الفاصل الإعلانى وعندها خفتت شموع الشاشة وهبط صوت الإيقاع إلى صمت الغروب وبدأت لحظة الإظلام والنهاية، وهناك رأيت مجلة "الجسر" وهى تفتح ملف إصدارات الجيب فى العراق وتقدم مختارات لبعض أصوات الشعر الجديدة وتبرز آخر حروف إعلان اليوم كسطر من قصيدة يقول: «أيها الموت، سنعلقك كتذكار».

أطالت الراحلة وقفتها ولكننى لن أنسى أن أكتب على غروب الشاشة، قبل استئناف المسلسل من جديد والتحدث عن "وردة" ، (س.ح.ع) وحلمى سالم وهشام قشطه، بخط واضح المجلة فى السويد وأذكر بأن الاشتراك السنوى هو ٥٠

دولاراً، وحتماً يمكنكم إضافة ماتشاؤون لهذا الرقم الصغير.

ALDJISR- BRON
BOX 10032
S - 20043 MALMO
SWEED
TEL 040971871
FAX 040977798

ولكم منى ومنهم ما يستحقه الحلم من مُتع المكابدة.

١٠

أيهما أقرب إلى وجدانك، ليلة أخرى كالبارحة وأنت تعيش طقس الغناء وتمايل الجسد على ضوء شموع خافتة، في شقة صديقك (س.ح.ع) القادم من جده، أم وهج الكتاب الذى يطاردك من صالة لأخرى ومن ركن إلى ركن.

سألك ابنك وأنت تتهيأ للسفر للقاهرة: لماذا تسافر الآن في هذا الشتاء وقلت له: أنه معرض الكتاب يا ولدى يدفئ القلب وينير مصابيح المعرفة، وسأجلب لى بعض ما اشتهي وبعض ما يعينني على ليالى الشتاء الطويلة.

لم تعجبه كلماتي فقال: لماذا تقرأ يا أبى؟

ضحكت وبدا السؤال حقيقياً حيث لم يعتد هذا الصبى دفء القراءة ونشوة التنقل بين الكتب وقلت له: أقرأ لأعرف نفسي ولكى أكتب أيضاً. هذه المرة هو الذى ضحك وعلّق على كلماتي: تقرأ الكتب لكى تكتب كتباً أخرى ألا يكفينا ما لدينا من كتب؟ لم يكن مفاجئاً تعليقه، لكنه قال: لماذا لا توفر هذه الدراهم لى لكى اشترى لى "دباب"، وتريح نفسك وتريحنا من عناء غيابك؟

سألت نفسي وأنا أقف أمام أكياس الكتب الكثيرة التى جمعتها من مكتبات المعرض: هل كان ابنى محقاً في سؤاله، وهل أملك الوقت أو التهيؤ لقراءتها وتذكرت أن أحد الأصدقاء قد علّق على تساؤل مشابه بقوله:

نجلب السائقين والشغالات فيقدمون لنا خدمات مهمة ولكننا ومع كل الأسف لم نتطور بعد إلى القدر الذى نستطيع معه جلب من يقرأ عنا هذه الكتب!

وضعت الكتب على كرسي بجواري وطلبت الشاى والنرجيلة فى مقهى المعرض ، وكانت أصداء ليلة البارحة تدوم حولي وتمنيت ألا يأتى صديقى (س.ح.ع) وألا يعرفنى أحد فى هذا المكان لأنى أحتاج لعزلة صغيرة، ولكن سمير الفيل واقفاً كأحد أعمدة خيمة المقهى رآنى فاقتحم حصوني، وعرفني.

على شاب ناحل وطويل رأيته من قبل ينتقل من طاولة إلى سواها مثيراً أسئلته وعارضاً مجلته، وقال سمير الفيل: هذا هو الأستاذ هشام قشطه صاحب «الكتابة الأخرى»!



كنت قد تصفحت عدد المجلة الأخير وادهشتنى صرخات جويس منصور (١٩٢٨م) الشاعرة السريالية المصرية التى تكتب بالفرنسية وتم نشر مختارات من قصائدها فى هذا العدد، كما شدتنى مقالة حلمى سالم «مصادرة المصادرة»

حيث عرض فى تقرير متجول - على حد تعبيره - لمجموعة من الوقائع التى مرت بها الحياة الإبداعية والثقافية والفكرية فى السنوات الأخيرة، مثل فكر ابن رشد ومحنته وفيلم المصير الذى أخرجه يوسف شاهين عنه، ثم يشير إلى أخطاء حدثت فى إعادة طباعة كتب بعض أعلام التنوير حيث تم حذف أجزاء منها وذلك - حسب رأيه - يعبر عن إزدواجية هيئة الكتاب فى اتخاذ الموقف الجذرى إزاء حملات التشويه والتشويش المضادة.

تحدثت مع هشام كثيراً حول مشروعه وسألته مازحاً: أما زالت «الكتابة الأخرى» أسيرة رد فعلها حيال كلمة الشاعر الكبير أحمد حجازى التى وصف فيها بعض الكتاب "بالحرافيش"؟ لم يغضب هشام وقال: ربما كانت البداية كذلك، ولكن لا يمكن لأى مشروع أن يستمر كرد فعل إلى مالا نهاية، فسألته وقد أطلعت على مجلدات جاليرى ٦٨ التى أعادت طبعها مجلة الكتابة الأخرى:

هل تعتبرون انفسكم امتداداً لفكرة "جاليرى"، فأوضح لى أن المجلة طورت مشروعها وبلورته ضمن أفق يؤسس لحرية التعبير والإبداع وديمقراطية الممارسة واعتبرت نفسها مدافعاً مع سواها عن هذه القناعة الموضوعية التى تفرضها حركة الثقافة ومعايشة الواقع، ولذا فإنها تبنت عدة اشتغالات تدخل ضمن ممارسة إحياء الفكر التنويرى والممارسات الإبداعية الطليعية التى قامت بها بعض المجلات فى تاريخ الحياة الثقافية المصرية المعاصرة ومنها: مجلة «الكاتب المصرى» التى كان الدكتور طه حسين رئيساً لتحريرها. تصفحت المجلة وتوقفت عند افتتاحيتها التى تم وضع عنوانها كـ«برنامج» يقول: فمصر بلد.. قد حدد موقعها دوراً لها فى تاريخ الحضارة الإنسانية وألا تكون أثرة ولا منحازة إلى نفسها ولا منقطعة الصلة بغيرها من أقطار الأرض قريبها وبعيدها؛ فهى تعطى مما عندها وتأخذ مما عند غيرها، وتقيم حياتها على الأخذ والعطاء. وهى من أجل ذلك نهضت بمهمة التوسط بين الشرق والغرب فى شئون الثقافة والسياسة والاقتصاد».

كان صديقى (س.ح.ع) يدلف بهدوء إلى المقهى وحينما رأنى منشغلا بالاستماع إلى هشام أخذ كرسياً وجلس إلى جدار الخمية ولما التقت عينانا أشار بأصابعه: لماذا؟ وكان يعنى هربى ليلة البارحة.

أجبت نفسى: كانت عيناها عالماً لا تصفه الكلمات، فهما ليستا غابتا نخيل ساعة السحر، ولا ابتسامة النيل فى الغروب ، ولا أى كلام يحدد كنههما. كانتا عينين أقصى ما استطيع التعبير به عنهما: أننى خشيت على نفسى من الغرق فيهما: لم أكن وحيداً ولم تكن تمنحنى خصوصية التفاتاتها مثلما لم تمنح غيرى أيضاً، ولكننى أصف حالى فلا أصفها حين بدت مجذوبة لسحر الأغنية المنبعثة

من المسجل وحين تصلنى أطياف أسره غامضة من نظرتها العابرة فارتعش حتى أعماقى.

لم أصرخ ولم أعبر عن اجتياحهما لى مثلما عبر الآخرون وكنت أقول لنفسى إن أجمل الأشياء هى التى لا تقال. كنت يا (س.ح.ع) منتشياً بطريقتك كمريد وكدرويش وكهارون ، فحسدتك على ذلك، وحينما بلغت الساعة الثانية عشرة تسللت بهدوء دون أن يحس بى الآخرون وخرجت من شقتك منتصف الليل فراراً بنفسى لألوذ بمنامتى الموحشة فى شتاء القاهرة. واستمر هشام قشطه فى الحديث فأشار لى بأنه قد أجل الاهتمام الحقيقى بالشعر أو تناساه من أجل هذا المشروع، وقلت له: لعلنى أشبهك أحياناً حين أرانى منشغلا بمجلة «النص الجديد» ناسياً اهتماماتى الشعرية والأدبية الأخرى، ولعلنى اشبهك فى بعض الجوانب لكنك تعمل كمؤسسة أما أنا فما زلت أعمل كمفرد. وأكمل هشام فى ضوضاء المتحلقين حولنا كلامه قائلاً: لقد أعددنا صف وطباعة مجلة جاليرى ٦٨ لأنها إحدى الوقفات المهمة فى مناخ الثقافة آنذاك سيما وقد كنا فى مصر وفى العالم العربى ننزع عنا ظلام الهزيمة ونطرح السؤال العميق لماذا؟ كما جاء فى افتتاحية عددها الأول، وأما مشروعنا الآخر فهو الإسهام فى إلقاء الضوء على تجربة الحركة السريالية فى مصر وخاصة ما أبدعه أحدد روادها الكبار "جورج حنين" وزملاؤه عبر «جماعة الفن والحرية» وهى جماعة تجاوبت مع نداء أندريه بريتون فى البيان الذى أصدره حاملاً عنوان: من أجل فن تقدمى ثورى حر.

تصفح هشام مجلته فى عددها الأخير وقال أنظر إلى هذه العبارة التى تصدرت الملف الخاص بالحركة السيريالية فى مصر التى أعدها الأستاذ الفرنسى "جان جاك لوتى" وترجمها الأستاذ: بشير السباعى حيث يقول فيها جورج حنين تعرفون كل تلك الأكشاك الرمادية الباهتة الملساء التى تحتوى تارة على محولات كهربائية قوية وتارة أخرى على كابلات عالية التردد والتى تجدون على جوانبها عبارة قصيرة تحذركم «لاتفتحوا: خطر الموت» . حسناً!

إن السوريالية هى شىء كتبت عليه يد لا حصر لأصابعها رداً على الصيغة السابقة «نرجوكم أ تفتحوا خطر الحياة»! وعلّق هشام بقوله وهانحن نعانق الجمال الموسوم بخطر الحياة!

وحسناً، قلت: ها نحن يا هشام نتعارف، وأهديته بعض أعداد مجلة النص الجديد وأهدانى نسخاً من عدد المجلة الأخير «الكتابة الأخرى»، مثلما أهدانى حلمى سالم من قبل نسخاً من عدد «إضاءة ٧٧» الأخير وهنا، والأصدقاء الذين يودون الإطلاع على نسخة من هذين العددين أفتح هاتفى للتواصل.

١١

عصر اليوم حضرت ندوة حول رواية «ليس الآن» للروائية المصرية هالة البدرى ورغم أننى لم أكن قد أطلعت عليها إلا أن القراءات المتنوعة التى قدمها المشاركون قد وضعتنى فى مناخ الرواية. وقد تحدثت الدكتورة فاطمه موسى عن هذا العمل وموقعه فى سياق الرواية المصرية وأسهب بعمق الدكتورصلاح السروى فى إلقاء الضوء على شبكة العلاقات التى تنتظم النص وركز على خطابه السردى وما استخدمت الروائية فيه من تقنيات متميزة ثم جاء دور الروائى الكبير إدوارد الخراط ليتحدث عن خلفية الإشكاليات التى أنطلق منها النص وعلى سجل الأثر الذى يخلقه النص فى قارئه وعدد بعض عموميات هذه الإشكاليات مثل حاضر مصر السياسى ونتائج معاهدات الصلح مع إسرائيل والانفتاح الاقتصادى والهجرة من الريف والهجرة إلى الخارج وبروز روح الاستهلاك ليس فى المدن وحسب ولكن حتى فى النجوع النائية واعتبر الرواية عملاً فنياً متميزاً يشير إلى هذه التشوهات ويضع أصابعنا على أسبابها. وقد ركزت تساؤلى حول قراءة الأستاذ الخراط وقلت: قد يبدو كلامى صوتاً فى فراغ لأننى لم أقرأ الرواية ابتداءً، ولكننى عشت مفاجأتين أولاهما اهتمام الروائى والناقد الأستاذ الخراط بالنص كدلالة وتركيزه على المضامين التى نسج عبرها حكايته ذلك أن الكثيرين يرون - مع الأسف - فى الأستاذ الخراط روائياً وناقداً شكلانياً سيما وهو صاحب مفهوم مصطلح الحساسية الجديدة التى وقف منها البعض موقف الريبة؟ وثانيتهما قناعتى بأن الإشكالات التى عددها فى قراءته قد تناولها الكثيرون ويمكن أيضاً إن يُعاد النظر إليها أو يعاد إنتاجها من قبل آخرين، ولكن المهم بالنسبة لنا كقراء هو الكيفية التى اشتغل بها الروائى على مادته الروائية وهو ما لاحظت أن الأستاذ الخراط قد أغفله.

استقبل الحاضرون تساؤلى بانتباه واستمع إليه الأستاذ الخراط برحابه صدر وقال لى فيما بعد: إنه يسعدنى أن يتعرف القراء على اهتمامى بالمضمون فأنا صاحب رؤيا وموقف أولاً، وحين تحدثت الروائية فى آخر الندوة أشارت إلى اشتغالها على هذا العمل لمدة أربع سنوات، وأوضحت أنه لحظة تشكل النص انثبقت من الصدفة التى تحسستها فيما يجرى فى القرية فى ريف مصر من تغير مهول وكأن القرية قد اختفت فى النيل أو الصحراء وقام فى موقعها وحركتها شكل آخر من العلاقات والاتهامات وأوضحت أنها ترى ما يحدث من تغير فى القرى يعادل ما يحدث لمصر كلها من تغير، وأن مصر تعرضت لأنهم حدثين جذريين فى ربع القرن المنصرم تمثل ذلك فى الحروب مع العدو الإسرائيلى، وفى هجرة الإنسان المصرى إلى الخارج وهو ما خلق حالة اغتراب الإنسان عن المكان بما رافقه من تأثير هائل على البنية النفسية والفكرية والإنتاجية وهو ما عنيت بالاشتغال عليه هذه الرواية.

وحين استرجع مضمون كلمات الروائية أجدني متوقفاً أمام عملية التغير، الذى حدث ويحدث فى الريف العربى بشكل خاص، متسائلاً: أكان يمكن الوقوف فى وجه ما حدث إيجابياً كان أم سلبياً وبالتحديد على ضوء الإمكانات الاقتصادية الفقيرة والمحدودة التى يتيحها الريف لأبنائه؟

خرجنا إلى المساء المغرق فى مسائه وكان المقهى كعادته فى هذه الساعات وكان صديقى (س.ج.ع) يحمل أكياس الكتب ويقتعد طرفاً قصياً لوحده. جلست إليه فعاتبنى على عدم الاتصال به وقال لى: أنت مدعو الليلة للعشاء على النيل فلا ترتبط بالشباب ولا بغيرهم. سألته ومن سيكون معنا؟

ضحك طويلاً وقال: ألا زلت خائفاً؟ لا عليك سنكون بصحبة صديقتين على أطراف الماء وأعرف أنه الشعراء يحبون هذه الأجواء. ضحكت مداعباً: وهل تركتم لنا شيئاً يا أصحاب السرديات ثم سألته هل ستكون "هى" معنا فأجاب نعم وحددنا الزمان والمكان ومضى مودعاً.

تنقلت بين الطاولات ورأيت بشكل لامع "صلعة" عباس بيضون فذهبت إلى طاولته وقد أحاطه بعض أصدقائه، وكنت أحمل معى بعض أكياس الكتب فتدلت رواية إلياس خورى «باب الشمس» من أطرافه، ونبهنى لها قائلاً: إنها رواية متميزة وتحضى هذه الأيام باهتمام كبير من القراء والنقاد فى بيروت. سأله أحد الجالسين: أمن أجل موضوع الحرب اللبنانية فنفى ذلك بإيماءة من رأسه، وتكلم باختصار موضحاً أن زاوية الإلتقاط وتقنية الخطاب السردى والمناخ الذى استلهمه الروائى تجعل منها رواية ملحمية بحق.

عدت إلى الشقة لأستعد لسهرة الليلة، وكان أمامى ساعتان ففتحت رواية «باب الشمس» ودخلت عتباتها الأولى التى قادتنى فيما بعد لقراءتها كأول كتاب بعد عودتى من القاهرة.

وهذه الرواية تقوم على هيكل مناجاة بين الراوى وبين أحد أبطال النص "يونس" الذى أصبح فى حالة «كوما»/ «الموت دماغياً»، ويحاول الروائى وبيقين صخرى، إيقاظ هذا النائم بالحكاية. حكاية البطل نفسه وأسراره الشخصية والعاطفية والجسدية وحكاية الراوى معه متداخلة بعفوية وانسياب مع مئات الحكايات الطويلة التى جمعها الراوى من أفواه أصحابها من عرب ٤٨م وسواهم النازحين من فلسطين ومن المقيمين فى لبنان إبان الحرب الأهلية.

الراوى تعلم الطب فى ثلاثة أشهر فى الصين، وألحق كممرض بمستشفى "الجليل" فى مخيمات صبرا وشاتيلا، وحين يغيب الطبيب يقوم بعمله فيعالج المراجعين والمقيمين، ولكن الأدوية تتناقص والأجهزة تتلف لأن المخصصات لم تعد كافية، خاصة بعد قيام السلطة الفلسطينية فى غزة!

وفى هذا المناخ المعقد والفاجع يبدع الروائى نصاً متميزاً فى قدرته الخارقة على ربط الحكايات المختلفة والأزمنة المتعددة بلغة بسيطة شفافة وصارمة، تتلبس ثوب الحيادية وتترك للأحداث والأمكنة أن تحضر إلينا طازجة، فيجلس

معظم أوقاته أمام مريضه «الميت دماغياً» والذى يناديه حيناً بـ «أبى/ عمى» وحيناً بـ «صديقى/ ابنى» ليعيده للحياة ثانية فى حديث استمر سبعة أشهر. كان يراه جنيناً يتكون ويكتمل وينتظر ولادته فى تسعة أشهر، فيذكره بقصص الشتات الفلسطينى، ويحدثه عن الأسرار الخاصة التى يعرفها عنه ويتعمد أن يذكّره بتلك العلاقة الحميمة والأسطورية التى تربطه بزوجته "هيلا" المقيمة فى فلسطين، حيث كان يتسلل إليها عبر الحدود اللبنانية خلال فترات متقطعة من العام فيعيشان فى مغارة «باب الشمس» القريبة من قرية دير الأسد فى الجليل ثم يتسلل ثانية إلى لبنان. ومن خلال هذه الشذرات المتقطعة من سيرة بطل الرواية تتداخل مئات القصص والحكايات لشعب فلسطين.

لم ينجح الراوى فى إيقاظ الميت دماغياً لكنه نجح فى إبداع ملحمة الخروج الفلسطينى وملحمة المعاناة فى المنفى والمقاومة وخاصة ما حدث بعد الاجتياح الإسرائيلى عام ٨٢م، للبنان وما سبقه من مجازر لتل الزعتر وما لحقه فى صبرا وشاتيلا، حتى تخوم اتفاقيات السلام!

وأخيراً يموت المريض بعد انقطاع العلاقة مع الأهل فى الداخل، وبعد رحيل الفلسطينيين إلى تونس ثم حالة تقليص المصروفات على المستشفى لأن السلطة تلمس مواقعها فى أطراف غزة والضفة ولعل موته يطرح السؤال الجوهرى الذى فهمته من الرواية ملخصاً فيما يلى: أيكون المريض وموته وإغلاق مستشفى الجليل رمزاً لموت قضية نازحى ٤٨م وموت حقهم فى العودة؟

وبالوقوف أمام رواية «باب الشمس» ومقارنتها بسياق الرواية العربية المكتوبة بروح فجائعية متلبسة بهموم الراوى، الذى يشتغل على تجربة المتغيرات الهائلة التى يتعرض لها الريف ثقافياً واقتصادياً، سنرى رواية «باب الشمس» وهى تمد قوس الفجيعة إلى نهايته ليصبح التغير القسرى الذى يطال الريف بكل أشكاله بمثابة تغريبة تشريد أخرى توازى مأساة التشريد الفلسطينى ولاسيما ما ألمحت إليه هذه الرواية من إشارة لعرب ٤٨م.

تهيأت لسهرة الليلة، وكنت وأنا أقطع الشوارع الطويلة والحارات المكتظة بالناس وكأنهم يستيقظون من نومهم أتأمل وأنا فى طريقى إلى النيل ما أرى من زحام وآلام ومظاهر التناقض بين الغنى والفقير فأتذكر ما قالته "هالة البدرى" وأخمن أنها قد كانت تشير إلى أن سبباً عميقاً لهذا البؤس يعود إلى هجرة الفقراء من الريف إلى المدينة، والآن وحين أتأمل هذه التوليفة التى استدعتها صدفة الكتابة، أتساءل بصوت مسموع: أتكون الهجرة من الريف بهذه الخطورة فى واقعها مثلما تتبدى لنا فى سياق الكتابة الروائية أم أن مساءلة الواقع وفحص إمكاناته بدقة سيضع أيدينا على إجابات مغايرة مثل: مرحباً بالتغير القسرى الذى يطال الريف؟.



الليلة موعد الجمهور مع "روجيه جارودى" المفكر والناقد والباحث الإشكالى بامتياز، والذى نظر فى حقل الاشتراكية وأشار إلى إشكالاتها المصاحبة لبؤس التطبيق وغادرها مطروداً من حزبه، وحين أخرج كتابه «البديل» ذكر فيه أنه وجد نفسه بعد عقدين من الالتزام وبالأيديولوجيا الماركسية مازال يحمل فى داخله مؤمناً مسيحياً وعاد لمسيحيته، ثم كتب «بروق الإسلام» ودخل إلى دين المسلمين فأثار حوله من الإعجاب مثلما أثار من الاستنكار بل والتشكيك، وها هو يعمق اختلافه ويحدد رؤاه بالبحث فى الأصوليات وينقضها ويشير إلى مخاطرها ضد الديانات الثلاث.

لم يحاكمه المفكرون الماركسيون، ولا المؤمنون فى المسيحية والإسلام كما حاكمه اللوبى اليهودى حين كتب عن «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، والليلة سيحضر فى معرض الكتاب فى القاهرة بعد أن أخضع لمحاكمة شهيرة قبل أيام فى باريس.

وجارودى وحسب كتابه ليس ضد الديانة اليهودية التوحيدية التى تتوجه لكافة البشر ولكنه ضد التحريفات التى لحقت بها فأخرجتها من سماحة الدين الداعى لتوحيد إله واحد إلى خصوصية علاقة بين قبائل إسرائيلية غزت كنعان مدعية أن إلهها أفضل من الآلهة الأخرى وأن أنبياءها دعوا إلى تنقية العرق اليهودى وقيام شعب الله المختار بقتل الآخرين نساءً ورجالاً وأطفالاً ثم قامت بإدعاء بطولات حروب وانتصارات لم تثبت الآثار أماكنها ولا تتفق مع تواريخ حدوثها.

وجارودى ليس ضد وجود دولة إسرائيل ولكنه مع نزع القدسية عنها، ومع تطبيق قرارات هيئة الأمم المتحدة الخاصة بتقسيم فلسطين إلى دولتين فى عام ٤٨م، وماتبعها من قرارات أخرى، كما أنه ضد استمرار إسرائيل فى تطبيق أوهام وأساطير الديانة المحرّفة القاضية بقتل الفلسطينيين والقضاء عليهم أو تسفيرهم إلى خارج الحدود واعتبار ذلك أمراً من عند الله، ويرى أن كل هذه الممارسات والجرائم هي الداعم الأكبر لإسرائيل - من مثل وأخلاق.

كنا نحاول الدخول من بوابة القاعة الرئيسية فلم نستطع وحاولنا من الأبواب الخلفية فلم ننجح حيث امتلأت الصالة مبكراً، ولم يبق أمامنا إلا المتابعة عبر المكيروفون، لكن الصخب المصاحب لهذا التواجد الجماهيرى الهادر دفعنا للعودة إلى المقهى.

ذهبت فى دخان المعسل ولذعة الشاى الأسود فطافت فى خاطرى مشاهد ليلة البارحة حين كان النيل يبسط أياديه لنا وكان عزف العود فى الهواء الطلق يقطر شجناً لا يمكن لك أن تتحسسه إلا هنا.. فى هذا المكان المضفور من توالد الزمن وتعاقب الحضارات وأمام ذلك الجمال الأسطورى المشع من "عينيها". كنت

أتجنب التحديق فيهما لكن جلسة العشاء فرضت ذلك. همست فى أذن صديقى «ألا يمكننى الزواج عرفيا من هذه الجميلة مثلما تزوجت أنت من صاحبتها. قال لى هامسا: أنها شقيقة زوجتى وأنها متزوجة من صديقى مسفر الذى سيصل إلى هنا غدا، ولكن إن أردت الزواج العرفى فيمكننى اصطحابك إلى "نسبائى" فى الصعيد وفى ذهنى امرأة تصلح لك تماما.. إنها أم زوجتى! شتمته بصوت عال وبلعت غصة المفاجأة)، وحين جلس إلى بعض المعارف على الطاولة الصغيرة كان جارودى حاضرا فى حواراتنا ومفتقا كعادته إشكالياته التى لا تنام.

هل أنكر جارودى المحرقة التى تعرض لها اليهود على يد النازيين؟ هل يحق لقانون دولة ديمقراطية هى أم ديمقراطيات العالم المعاصر ومصدر حقوق الإنسان أن يحجر على الباحث ويجرمه حقه فى التدليل على آرائه المناقضة للمحرقة؟ أيكون ذلك نفاقا فرنسيا معاصرا؟

هل يملك جارودى الحق فى التعرض لقضية منصوص على عدم جواز التشكيك فيها.. وهل نصيب بوقفتنا معه لأنه يناصر الشعب الفلسطينى، ثم هل ننمى حملاتنا عليه حين أدلى ببعض اجتهاداته الدينية بعد إسلامه؟

هل ..... هل... ودخلنا فى ضباب جدل لا أول لغباره ولا نهاية، وحين عدت للكتاب فيما بعد رأيت أن جارودى يرفض شعار «المحرقة» الذى استغلته إسرائيل فى زمن لم تكن قد تأسست بعد لكى تبتز الآخرين وتعلى من آلام جزء من اليهود عانوا اضطهاد النازية لهم فيما يتم إغفال عذابات وقتل خمسين مليونا من أقوام أوروبا منهم أكثر من عشرين مليونا فى روسيا.

وقد أبرز "جارودى" بالدليل الوثائقى القاطع أنه ولا وجود لغرف الغاز المزعومة، ولا وجود لأمر صريح من هتلر أو مساعديه الكبار بقتل اليهود بل يورد حقائق أخرى تتصل بتأثر النازية باليهودية فى الشأن العنصرى حيث تنادى بنقاء العرق الآرى مثلما نادى اليهود بنقاء عرق شعب الله المختار.

ثم يوثق فى أدلة أخرى على وقوف قادة اليهود فى ألمانيا مع النازية ومن أبرزهم بن جوريون مؤسس دولة إسرائيل وشامير صاحب مذبحة «دير ياسين».

كما أوضح حقائق خطة هتلر لنقل اليهود إلى "مدغشقر" ثم إلى أوروبا الشرقية حين تم احتلالها، وجارودى فى كل ذلك لايريد التقليل من حقائق الظلم والقسوة والقتل التى تعرض لها اليهود على يدى النازيه لكنه يود أن ينزع الوهم عن الأسطورة والقداسة عما ليس كذلك وأن يضع الأمور فى نصابها لكيلا تظل «المحرقة» فزاعة ابتزاز إسرائيلية تبتز بها الغرب فيستمر إلى الأبد فى تسليحها ودعم اقتصادها والوقوف معها - مثلما يجرى الآن - وبدون حق ضد الشعب الفلسطينى المشرد والمستعمر وضد حقوقه المشروعة فى إقامة دولته على أرضه التاريخية فلسطين.

وفى هذا المعنى وفى إطاره الأعمق سوف تحضر فيما بعد كلمات محمود

درويش التى وجهها إلى أبناء الشعب الفلسطينى فى ذكرى خمسين عاما على النكبة حيث يقول: «وإذا كان من واجبنا الأخلاقى أن نقبل الرواية اليهودية عن الهولوكوست كما هى دون التدخل فى النقاش حول الجانب الإحصائى للجريمة، وأن نرفع من درجة تعبيرنا عن التعاطف مع الضحايا، فإن من حقنا أيضاً أن نطالب أبناء الضحايا بالاعتراف بمكانة الضحايا الفلسطينيين وبحقهم فى الحياة والخلاص والاستقلال».

تشظت دائرة الأصدقاء من حولى، وكان صديقى «س.ج.ع» يعلق على الحوار ونحن نمسك بآخر أطرافه عن جارودى قائلاً: من العار أن يبقى هذا القانون ساريا فى فرنسا، ومن العار أيضاً أن نقف من حرية البحث ومن آراء جارودى موقفا انتقائياً.

أعجبتنى إجابته وقلت له: ما أفتاك بها مثل حكيم، ثم قمنا معا نجرجر أكياس الكتب إلى خارج المعرض ذاهبين إلى ليلة أخرى، وسألته فى الطريق: كم كلفك زواجك «العرفى»، فأجابنى: حوالى السبعة، وقلت له هل يقبلون بطاقة الفيزا أو الماستر كارد، قال، ضاحكاً، لا: ولكنهم يقبلون البعارين والغنم ثمنا للمهر!



كتاب

سفينة نوح والشرق الأوسط

كرم جبرائيل فؤاد

الغرب والشرق الأوسط هو عنوان مقال برنارد لويس المنشور فى مجلة **Foreign Affairs**† فى عدد يناير ٩٧، وبرغم قدم المقال إلا أن أهميته وأهمية كاتبه قد دعت أحد الباحثين المصريين ـ الأستاذ سمير مرقص ـ إلى ترجمته متخذا من ذلك فرصة لعرض فكر برنارد لويس، وناقدا إياه وطارحا قضايا هامة واشكالية تخص «الاستشراق».

والكتيب الذى يحوى الترجمة والتعليق صادر عن «ميريت للدراسات والنشر فبراير ١٩٩٩» قد تصدره مقدمة بقلم الأستاذ الكبير السيد ياسين والذى أشاد فيها باختيار هذا المقال للترجمة وذلك لسببين «أولهما المركز المتميز الذي يشغله برنارد لويس في عالم الاستشراق الغربى وتأثير كتاباته على عدد كبير من القراء الغربيين».

وثانيهما: أهمية النص ذاته، بحكم أنه عينة نموذجية للكتابات الاستشراقية عن العالم العربى.. كما أشاد بالترجمة المقتدرة التى قام بها سمير مرقص ولكنه انتقد تعليقه في ثلاثة أمور هى:

١ ـ عدم استخدامه «منهجيات علم اجتماع المعرفة».
٢ ـ استخدامه مصطلح «الاستغراب».
٣ ـ عدم القيام بالنقد الذاتى لثقافتنا ومجتمعاتنا.

وهذه الانتقادات يمكن أن لا يؤخذ عليها سمير مرقص للاعتبارات الآتية على الترتيب:

١ ـ نضيف أنه لم يستخدم أمورا كثيرة كان غير مجبر على استخدامها.

٢ ـ الهامش ص ٤١ و٤٢ يتفق فيه سمير مرقص مع السيد ياسين في بعض محاذير «الاستغزاب» فينتفى بذلك سبب النقد.

٣ ـ مناسبة النقد الذاتى لا يمكن أن تكون مع التعليق على مقال برنارد لويس الذى يدعونا إلي نفى الذات.

أما عن برنارد لويس فهو أكاديمى مخضرم ولد فى لندن عام ١٩١٦، وهو أستاذ الدراسات الخاصة بالشرق الأدنى فى جامعة برنستون وحاصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة العبرية بالقدس ١٩٧٤، ومن أهم أعماله كتاب «الشرق الأوسط» ١٩٩٥ و«العرب فى التاريخ» ١٩٥٠ والعديد من الكتب والمقالات والدراسات.

والآن فلندخل إلى مقال برنارد لويس الذى ينقسم إلى ستة أجزاء:

يبدأ المقال بوصول السفير الانجليزى إلى اسطنبول ١٥٩٣على متن سفينة كبيرة تثير الدهشة لدى مؤرخ اسطنبولي وتجسد بداية اختلال ميزان القوى الذى أعطى درسا للعثمانيين، ولكن بطء فهم الدرس لدى العثمانيين وبقية الحكام المسلمين فى الشرق الأوسط يؤخر قرار قبول الحداثة الغربية ثلاثة قرون، والسفينة ليست فى سوبر ماركت يمكنك الحصول عليها بدون المركب الثقافى كما أنه ليس هناك اختيار، فالسفينة قادمة إليك.

› السفينة تعبر عن القوة العسكرية البحرية للغرب، والنجاح التجارى فراتب السفير وإنشاء السفارة قامت بتغطيته شركة الشرق لتدعيم مصالحها الاقتصادية و«قدمت الشركات التجارية الأوروبية الضخمة مثالا لاستخدام القوة الاقتصادية فى علاقاتها مع الحكومة»، وتعبر عن «سمة أخرى للعالم الغربي ألا وهى الإصرار على تعظيم استخدام الطاقة، وتعبر عن «فضل المبادرة فى القضاء على نظام الرق، وظل الغرب منفردا فى ذلك لزمن طويل» و«السفينة.. كانت تدار بواسطة بحارة احرار وليس بالعبيد»، وتعبر عن «وضع المرأة فى الغرب» «الملك الذى قام بإرسال السفير «امرأة» ولم تكن اليزابيت ملكة تنفرد بالحكم بل كان لديها «برلمان» أو مرة أخرى لقد كان ذلك أمرا جديدا أو غريبا بالنسبة للشرق الأوسط



«كل هذا هو أساس ما يمكن تسميته بالمركزية الغربية للغرب».

الشرق على خطأ وفشل فى الإجابة عن إمكانية التصويب، ورغم بعض السياسات الواعية من أجل الإصلاح، والتى كانت بمعونة الغرب الأساسى ـ استيراد الأسلحة ثم تصنيعها محليا؟

إصلاح نظام التعليم الحربى ووجود طرق ووسائل اتصال لإدارة هذه الجيوش، البنية الأساسية ـ وبرغم وجود الملمح الثقافى وليس الاجرائى فقط، إلا أنه لا يوجد تكافؤ مع الغرب ربما بسبب تأخر الإصلاح «لم تمنع الإصلاحات العسكرية، والتى ربما تكون قد تأخرت من ترسيخ الهيمنة الغربية».

حاول الكثيرون كشف التعويذة السرية لقوة الغرب «ربما كانت الثورة الصناعية والتطور الاقتصادى وربما العلم والتكنولوجيا»، وأخيرا ربما «أن سر قوة الغرب يكمن فى مؤسساته المتميزة وفى الحكومة الدستورية والنيابية» والتى تفتقر إليها النمور الآسيوية والعالم الإسلامى (امتلاك الحداثة بدون الديمقراطية» وذلك برغم وجود نظير إسلامى متوافر يؤيد فكرة الحوكة المقيدة. وربما أيضا سبب التحديث الغربى هو الفصل بين الدين والدولة، وحالة إسرائيل هنا يجب أن تدرس كاستثناء.

كيف أثر الغرب على عامة الناس فى الشرق، قامت الباحثة التركية **Miige Gocef** بفحص المخازن الخاصة بالمترفين ووجدتها أعدادا من التلسكوبات والنظارات والكراسى، والأثاثات المتنوعة، وخرائط وكتب، ولاحظت الباحثة أن الأسلحة النارية: المسدس والبنادق والساعات المحمولة والمعلقة من أكبر الأشياء حصرا. ليس هذا فقط الذى أثر فى العامة بل أيضا دقة الوقت والتقويم الغربيين، التحديد الجغرافى للقارات والدول (رسم العالم)، اختصار الزمن والمسافة ـ الطباعة، وسائل اتصال مثل القطارات والسيارات، والطائرات والتلغراف والصحف اليومية.. لقد أحدث الورق بحلوله اليومى وما تضمنه من أخبار وتعلقيات تغيرا جذريا فى نظرة الشرق أوسطيين للعالم ولأنفسهم».

القسم الأخير من المقال يمكن إيجاز فكرته فى الآتى «الحداثة، وأى مصطلح معادل له، تعنى الطرق، والمعايير الخاصة بالحضارة السائدة والآخذة فى الانتشار. فكل حضارة سائدة قامت بفرض نفسها» و«الحضارة الغربية الحديثة استطاعت أن تكون الأولى فى احتواء الكوكب كله. وكما ميز أتاتورك، يدرك اليوم، كل من علماء الحاسوب الآلى الهنود، وشركات التكنولوجيا المتقدمة اليابانية أن الحضارة السائدة غربية، وأن المعايير الغربية،

بالتالى وهى التى تعرف الحداثة».

أما عن تعليق الأستاذ سمير مرقص فهو يتناول الآتى:

١ ـ ضرورة ترجمة المقال تكمن فى أهمية كاتبه، وتوقيت نشره المتزامن مع أفكار «نهاية التاريخ» و«الصدام» و«الصراع» بين الشرق والغرب كذلك «إن الانفتاح علي ما يكتبه الآخر عنا أمر غاية فى الأهمية خاصة إذا كان يحاول تشكيل مستقبلنا حسب أهدافه واستراتيجياته وبشروطه، فربما يدفعنا ذلك إلى أن نغير واقعنا ومن « أنفسنا ».

٢ ـ بإلقاء نظرة عامة علي الماكينة الفكرية الغربية «الاستشراقية تحديدا» نجد أن الخط الممتد والمستمر الذى يميز هذه الماكينة هو أن الغرب هو النموذج الذى يجب أن يحتذى ويتم هذا قسرا عند برنارد لويس.

ويبحر بنا الأستاذ سمير مرقص بقدرة وجهد بحثيين حول طبيعة الكتابات الاستشراقية من خلال آراء الكثير من المفكرين العرب.

ولد الاستشراق في الغرب وإن كانت مادته: ا لشرق» ابرهيم محمد محمود، «بداية استشراقكم تزامنت مع بداية فتوحاتكم» أنور عبدالملك، «... حركة الاستشراق» ربما كان صحيحا إلى حد بعيد أن نشوء هذه الحركة قد ارتبط بآفاق «الحرب النفسية، العامة الاستعمارية والإمبريالية» طيب تزينى، الاستشراق ظاهرة «أفرزتها القوى الحية لتاريخ أوروبا البورجوازية فى العصر الحديث» صادق جلال العظم، «الاستشراق موجه لتفتيت الإسلام من خلال معرفته وعزله عن التاريخ بتشويه الجانب الإسلامى» هشام جعيط، وأحمد شلبى ومحمد عمارة وآخرون، غير أن «ذروة المقاربات» كانت على يد ادوارد سعيد «الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على.. التمييز الأساسى بين الشرق والغرب بوصفه نقطة الانطلاق»، «الاستشراق كأسلوب غربى للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه» إننى أؤمن بأنه ليس فى وسع إنسان يكتب عن الشرق، أو يفكر فيه، أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التى فرضها الاستشراق على الفكر والفعل»، وينطلق الاستشراق حسب تعبير سمير أمين من قاعدة «التباين المطلق» بين الشرق والغرب»، أما القاعدة الثانية فهى «السجالية التاريخية» والسجالية بحسب عزيز العظمة «ليس خطابا حول النواقص، بل هو خطاب جوهرى يواجه عدمه ـ أي نواقصه المطلقة، وانطلاقا من القاعدتين يقوم الاستشراق بـ «حصر المجتمع العربى فى وضعه الراهن» عبدالله العروى.

رجوعا إلى برنارد لويس ومنهجيته فى الكتابة يحددها سمير مرقص فى أربعة:

١ ـ رسم صورة تبدو دقيقة للواقع زاخرة بالتفاصيل وعامرة بالمعلومات.

٢ ـ تشكيل بنية من التقابلات بين الشرق والغرب فى ضوء التفاصيل والمعلومات التى تنتقى بعناية وربما تكون مصطنعة.

٣ ـ تمرير مجموعة من الأفكار المعدة سلفا والتى تصب فى توجهات أو استراتيجيات محددة.

٤ ـ الخروج بعدد من الصيغ العلمية المكتوبة برصانة وحسم.

وهو دائما يصل إلى نتيجة ذات وجهين هى:

١ ـ إن الغرب غرب، والشرق شرق.

٢ ـ على الشرق أن يتبع الغرب إن أراد لنفسه التقدم.

وفى كل ذلك فإن جهد لويس كما يراه ادوارد سعيد «هو جزء من البيئة السياسية أكثر من البيئة الفكرية الصرفة»، وليحقق أهدافه فإنه يكتب بطريقتين، الأولى يوظف فيها التاريخ لصالح فرضيات معدة سلفا، نموذج على ذلك كتابه الشرق الأوسط، الثانية تخديم فكرى «لاستراتيجيات غربية سياسية معاصرة جارى التخطيط لها»، ونموذج على ذلك دراستان هما «جذور السخط الإسلامى» نشرت بمجلة **Atlantic Mintrly**† عام ١٩٩٠، «إعادة التفكير فى الشرق الأوسط» نشرت بمجلة Foreign Affairs"† ١٩٩٢ ويقوم الأستاذ سمير مرقص بنقد هذه الدراسات ويلاحظ بشكل إجمالى ما يلى:

١ ـ أنها قراءة أخرى للتاريخ ـ لا تحسب إضافة لقراءات أخرى وإنما هى قراءة ذات أغراض سياسية وصبغة أيديولوجية.

٢ ـ يمكن فى لحظات محددة أن يخلع المستشرق الثوب الأكاديمى ويبدأ فى حوار لا أقول «تجريحى» و«إنما «سجالى» بغرض استكمال منظومة للهيمنة لتمتد إلى الثقافى والفكرى.

٣ ـ إعادة هندسة المنطقة بما يتناسب مع المصالح الاستراتيجية، ولا يخفى كيف يتم الترويج لفكرة الشرق الأوسط الجديد، فى نفس اللحظة التى يروج فيها شيمون بيريز لنفس الفكرة.

٤ ـ تقديم النموذج التركى للاقتداء به رغم الإشكاليات المعقدة التى يواجهها الداخل التركى وعدائه للعرب وتحالفه مع إسرائيل.

٥ ـ الاستعداد لطرح أفكار غير صحيحة واستدراك ذلك صونا لما هو حقيقى مثل عدم

اهتمام أمريكا بالمنطقة ثم الاستدراك إلا فيما لا يخل بهيمنتها السياسية.

٦ ـ اجتناب طرح فكرة التطور الذاتى لدول المنطقة وإنما دوما عليهم الاقتدار أو التمثل بآخرين وبلغة أخرى اللحاق.

أما بخصوص نص مقال «الغرب والشرق الأوسط» بصفة خاصة فهو ينتمى إلى «النوعية من النصوص التى تكرس تأييدا لعلاقتى «السجال» و«التباين» بين الغرب والشرق وفى سبيل ذلك يحشد الكاتب كما هائلا من المعلومات ويطرح العديد من المقولات الجازمة النهائية عن حضارة الغرب المنتصرة ويسرب الكثير من الأفكار فى ثنايا النص تهدد، من جانب قدرتنا االذاتية حول إمكانية النهوض، ومن جانب آخر، تدخل قيما ومفاهيم غير صحيحة إنه نوع من إعادة تشكيل الوعى تعتمد على استحضار مجتزأ للتاريخ، وإنتاج تأويلات متميزة، وبالتالى تدفعنا إلى مزيد من التبعية أو الالتحاق غير المتكافىء بالغرب».



صور من الهامش

جرجس شكرى

١- صورة المرأة

من وحى نصوص شعبية عربية قدمت مجموعة «ملتقى المرأة والذاكرة» فى بيت الهراوى «أمسية حكى» وهى مجموعة حكايات تم إعادة صياغتها من وجهة نظر المرأة بعد إخضاعها لورشة عمل جماعية جاءت فى صورتها النهائية شكلاً دراميا يجسد خبراتهن ويحولها إلى لفظة منطوقة عن طريق الحكى.. واعتماد الشكل المسرحى فى تقديمه. فإذا كانت الرغبة فى تقديم هذه المادة من الحكايات كما ترى د. هدى الصدة «من شأنها زعزعة بعض المفاهيم السائدة حول أدوار النساء وعلاقتها بالثقافة بهدف توفير الأدوات الثقافية الفعالة للمساهمة فى إزالة العقبات التى تحول دون نهضة المرأة». فاختيار الدراما جاء صائباً وأكثر فاعلية لهذا الهدف.. فالدراما فى أجمل صورها إفساد للجمهور وزعزعة لمفاهيمة الثابتة ليطرح أسئلة مختلفة ومغايرة لهذا الثابت وهذه الحكايات تسعى إلى ذلك.

والحكايات التي تباينت طبقاً لاختلاف فريق العمل وأيضاً لاختلاف الحكايات التى جاءت بين المصرية الشعبية والحكايات العربية التراثية، وتم إعادة صياغتها عبر ذوات مختلفة، اتفقت جميعها فى طرح المفهوم النسوى بقوة، وهو سعي المرأة نحو الاستقلال فى المجتمع الأبوى.

إذ جاءت المرأة فى كل الحكايات هى الفاعل، وفعلها السعى وراء تحقيق الاستقلالية فى المجتمع الأبوى الذى هو بمثابة المشهد إذ تكشف العلاقة بين هذه العناصر «الفاعل - الفعل - المشهد» نمط الفعل الرمزى السائد.. وهو الهدف من تقديم هذه الحكايات.. وحين نقرأ الحكايات أو نشاهدها كما جاءت فى صورتها الأخيرة فى بيت الهراوى.. نجد أن المنهج الذى وضعه كينث بيرك التحليل الدراماتيكى للأدب ووجدت جانت براون فى كتابها عن الدراما النسائية الأمريكية أنه أنسب المناهج لكشفه عن نمط الفعل الرمزى السائد فى المجتمع هو

أيضاً الأنسب لقراءة هذه الحكايات.. فالمرأة هى الفاعل فى الحكايات.. فالمرأة هى الفاعل فى الحكايات والذى يسعى نحو الاستقلال فى «مسك الليل - عين الحياة - شهر زاد قمر الزمان إلى آخره»، وبرغم اختلاف الحكايات وتباين الزمان والمكان فالفعل يأخذ خطأ أحادياً وهو سعى المرأة نحو الاستقلال وزعزعة ما هو سائد.. ففى حكاية «هيلانة» التى كتبتها رانيا عبد الرحمن.. ترفض هيلانة اسمها وتقول:

هيلانه - هيـ لا نه - هى لا أنا - أنا هى أنا هو.. هو أنا»

وترفض الشكل السائد ليلة زفافها «أطلقت شعرها زى الغابات ولبست لبس بتاع جاريات أمّا ريحتها فكانت ريحة صابون حمامات نساء عاديات وعرفت عريسها بنفسها بقولها أنا هيلانه. اسمي لست أنا.

والحكايات فى مجملها تطرح نمط الفعل الرمزى السائد وهو إهمال المجتمع الأبوى للمرأة ونرى أن «ستيته» هى التى تفتح الشباك بخلع طوبة كل يوم فى البيت الذى صممه زوجها دون أبواب أو نوافذ فهى الفاعل الذى أدى فعله إلى دخول الشمس والهواء والبيت المعتم الذى يحكمه زوجها هو المجتمع الأبوى الظالم «المشهد» وهذا هو نمط الفعل الرمزى السائد الذى تكشفه الحكاية.. وكما ذكرت الحكايات يحكمها هذا المنطق لا أكثر رغم تباينها واختلافها.. فالتأسيس لكتابة جديدة تطرح مفهوماً مغايراً هو الهم الأساسى وخلق حالة من السعى الروحى للبقاء، إذ ربما تكون إعادة صياغة هذه الحكايات هى نوع من التحرر تقول د. سمية رمضان حول إعادة كتابة حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة: اكتشفت أثناء محاولتى تبديد ذكورية النص أنى كنت أتعامل معه بنفس مخاوف المترجم المقبل على عمل ما فقد كان النص يمثل لى فى باطنه قمة فى تاريخ طويل وجميل من القص، فكانت تنتابنى المخاوف من أن تعجز صياغتى للحكاية عن مواجهة ذلك التحدي». وكانت ترى أن القصة تفتقد إلى شيء ما.. وتعترف فى النهاية أنها مازالت غير واثقة من قدرة قصتها على الصمود بذاتها وتقول: هذا هو همى الأساسى حالياً وحتى إذا كانت القصة الإطار فى ألف ليلة وليلة غير متميزة بالمقاييس الفنية إلا أنها بلاشك قد اكتسبت هالة يصعب تبديدها سوى بصيغة جديدة تستوحيها وتفوقها إحكاماً وامتيازاً.

دون شك يسعى خطاب هذه الحكايات للتأسيس لمفهوم مغاير، إلى زعزعة السائد، وهذا أمر جميل وضرورى أيضاً، ولكن أن تكشف هذه الحكايات من نمط الفعل الرمزي السائد وتؤسس لفعل مغاير، أمر يحتاج وقفة طويلة فهذه الصيغة التي تم ترسيخها عبر قرون طويلة لن يزعزعها مجرد إعادة الصياغة، وشيء آخر هو الصورة التى تم بها تقديم الحكايات، فكما ذكرت كان الشكل الدرامى مناسباً ولكن المشهد الذى تم طرح الحكايات من خلاله شعرت أنه غير حقيقى، فالفتيات الست ظهرن فى «جلابيب» تراثية مختلفة وجميلة يجلسن وخلفهن مشربية كبيرة فى بيت الهراوى.. فالمشهد يوحى للوهلة الأولى



بالصورة السياحية أو الاستشراقية، وإن كان هذا غير مقصود أو متعمد.. فقد جاء الشكل ضد المضمون فهو ترسيخ لما تحاول الحكايات زعزعته إذ شعرت بأن المشهد بكامله في زمن الحريم.

وفى النهاية لابد من تحية هؤلاء المشاركات فى قراءة وكتابة الحكايات، واللائى قمن بالأداء الجميل «أمل عمر - أميمة أبو بكر - داليا بسيونى - داليا الحمامصى - منى برنس - منيرة سليمان - نسمة إدريس - هالة سامى - هالة كمال - هدى الصدة».

٢- صورة المسرح

يرى تشيكوف فى المواقف العادية مآسى الإنسان العظمى، يرى ما بداخل هؤلاء ويشعر تجاههم بالمسئولية، إذ يرى الناس فى الصورة الحقيقية ويكره أن يهاجم في غير هذه الصورة، وكان يقول: «لابد أن يتحدث كل إنسان لغته» وكان يرى الناس فى قصصه متلبسة بالحقيقة، ويقول عنه جوركى: إن من يحتك به يشعر إرادياً بالرغبة فى أن يبدو بسيطاً واصدق إلى الحقيقة». وهذا ما يحدث لى حين أقرأ تشيكوف أكون أقرب إلى نفسى وحقيقتى بكل تفاصيلها.

وفى العرض المسرحى «فتافيت الماس» وضع المخرج الشاب طارق سعيد نفسه فى هذه المغامرة واختار ست عشرة قصة لتشيكوف مع أشعار صلاح جاهين، وقدم عرضاً مسرحياً فى ثمانى لوحات. فجاءت فتافيت الماس فتافيت الروح الإنسانية التي استفادت من قصص تشيكوف وحالة الشفافية والحقيقة المأساوية للإنسان من خلال حبكة تأخذ من فكرة «ماماستو» إطاراً عاماً لحكايات الثانوية التى جاءت فى صورة مشاهد واعتمد هذا الشكل مبدأ السيناريو المفتوح الذى يترك هامشاً كبيراً للارتجال.

بين قصص تشيكوف وشعر صلاح جاهين ومزجها بالواقع الآنى يلتقط طارق سعيد الذى قام بالإعداد والإخراج روح اللحظة التاريخية للشارع المصرى وينتقل الإعداد لهذه النصوص من سياقها الأصلى إلى السياق المحلى، ومن مستواها اللغوى الذي كتبت به إلى مستوى لغوى معاش وملموس تفرضه اللغة المحلية واللحظة التاريخية وجاءت الاختيارات تحكمها هذه الرؤية فقد ركز المخرج على الشخصيات التشيكوفية كنماذج إنسانية تربطها مأساة واحدة فجاءت أغلب الشخصيات عبارة عن مجموعة شخصيات من قصص مختلفة فى بناء درامى لا يشعر معه المتفرج أنه تم مزج هذه القصص وأدق تشبيه أنه أخذ من كل شخصية عضواً وصنع منها شخصاً حياً متكاملاً. وساعد على ذلك طبيعة شخصيات تشيكوف التي تجمعها مأساة واحدة مأساة الإنسانية..

فاللوحة الأولى «منزل رشدى بك» من ثلاث قصص «المعلقة - الكبش والأنسة - الصبى الشرير» جاءت فى مزج جميل وكأنك أمام حكاية واحدة فى مشهد إذ

استطاع عمل بناء محكم لهذه الشخصيات من القصص المتناثرة فتأتى شخصية رشدى بك «مجدي السباعى» فى بناء درامى متصاعد ينمو ويتطور، فهو الذى يحاسب المربية المغفلة ويخصم راتبها دون اعتراض منها، وهو الذى يتسلى بالمدرسة الفقيرة التي اخطأت العنوان ويمزج العرض حكايتها بحكاية الصبى الشرير.

وفى اللوحة الثابتة يستمر رشدى بك فى قصة «البدين والنحيف» فهو الموظف الكبير الذى يقابل صدفة زميل الدراسة الموظف الصغير، وهو الذى يركب مع الحوذى الفقير الذى مات ابنه ولا يجد من يشكو له ويمزجها بقصة الحوذى «وقياس الأرض» وفى اللوحة الثالثة يصل رشدى بك إلى زوجة رئيس البناء، فى مشهد الجنازة، يمزج طارق فى هذا المشهد قصة الخطيب، وهكذا وصولاً إلى اللوحة الثامنة «الختام من قصة موت موظف مع قصيدة صلاح جاهين دموع وراء البرقع.. فهو الموظف النحيف الفقير الذى ينسحق فى اللوحة الثانية أمام صديقه الموظف الكبير.

هذه التفاصيل أو الفتافيت التى التقطها طارق سعيد من شخصيات تشكيوف وصنع منها بناء درامياً متكاملاً. اعتمد العرض الشكل المفتوح حيث المكان والزمان تحددهما السينوغرافيا، وهذا الشكل ساهم فى احتمالات عديدة للتأويل، وذلك بسبب وضع الزمان والمكان الاحتمالى، والحكاية المبعثرة، وطبيعة البنية الدرامية.

إذ سمح هذا الشكل المفتوح فى الإعداد وأسلوب العرض المسرحي بقراءة الأحداث فى قصص تشيكوف وصلاح جاهين. ضمن صيرورة تاريخية ويربط هذه الشخصيات وأحوالها ودوافعها بعوامل تتخطى العوامل الفردية والوعي الذاتى إلى ما هو أعمق إلى المأساة الإنسانية فى أجمل صورها.

ولهذا لم استطع كمتفرج فصل هذه الشخصيات ودوافعها عن الصراع الأيدلوجي الذى زاد عمقه بأشعار صلاح جاهين. والتقاط مفردات الشارع لتنتهى هذه الفتافيت بوفاة موظف باغتيال روح إنسانيته.

وفى هذا الشكل المفتوح للروح الإنسانية فتافيت الماس، جاء الأداء التمثيلى يحاكم فيه الممثل الشخصية التى يؤديها يبتعد عنها ويرويها، وإذ تم الأداء فى صياغة بشكل لا يتم معه التمثيل بشخصية محددة فقط، إنما كى يخلق نوعاً من الوعي الجماعى يتمثل نفسه ويتجسد بشكل ما فى العمل الفنى وما أطلق عليه «ألتوسير» الوعى المتفرج.. الوعي الذى يتكون عبر أسلوب عرض المضمون الأيديولوجى للعرض.

وقد نجح المخرج فى اعتماد هذه الطريقة فى الأداء، مما جعل الجمهور يربط ويقارن بين ما يراه فى العرض وما يعيشه فى الواقع.

٩٩ عام قصيدة النثر

مصطفى عبادة

سوزان برنار مصريا

يبدو أن عام ١٩٩٩ سوف يشهد اهتماما ملحوظا بقصيدة النثر، تأجيلاً نقدياً، وحواراً ودرساً حولها ففي محاولة لتنظيم هذه الفوضى الشعرية والنقدية صدر السفر الضخم لـ«سونار برنار»: قصيدة النثر، ترجمة راوية صادقة، مراجعة وتقديم رفعت سلام، وهو كتاب مهم ينطوي صدوره على العديد من الدروس الموضوعية سواء في توقيت ترجمته ونشره أو ما تضمنه من معاني البحث الجاد الدءوب:

فنشره جاء في توقيت سادت فيه الفوضى والاضطراب حول الشعر عامة وقصيد النثر بصفة خاصة، وهو الكتاب الذى نظَّر وقعّد لتلك القصيدة منذ فترة طويلة، وهذا درسه الأول.

وهو بحث متعمق دءوب ـ كان رسالة الدكتوراه للمؤلفة. يستقصى موضوعه بشتى تفريعاته ويذهب وراء الفكرة أينما ذهبت به وهذا درسه الثاني. وترجمة الكتاب بالشكل الذى خرج به:

دقة ووضوحا في الجملة والعبارة والمصطلح، حتى علامات الترقيم والشكل، على عكس ماصدر منه سابقا في بعض أقطار الوطن العربي الأخرى بشكل مجزأ وملىء بالغموض والاضطراب والاختصار والاختزال عن «دار المأمون» في بغداد صدر كتاب بنفس العنوان ولنفس المؤلفة في عام ١٩٩٣، يمثل مختارات عشوائية لا تساوى أكثر من عُشْر مساحته

الكلية» وهذه هي الترجمة الكاملة الأمينة بين أيدينا وهذا درسه الثالث.

وإخراج الكتاب تنظيما وتبويبا وإخراجا داخليا وغلافا مما يشجعك على قراءته بل يدفعك إلى القراءة وهذا درسه الرابع.

كتاب «قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن» لسوزان برنار كان يجرى ذكره على لسان الشعراء وبعض النقاد، كمرجعية أساسية.

(صدر الكتاب فى طبعته الأولى عام ١٩٥٨) فى محاولة لتبرير اجتراحهم وتعاطيهم مع قصيدة النثر كتابة وتنظيرا، دون أن يطلع عليه أحدهم بشكل كامل، بل «إن آحادا منهم فحسب أطلعوا عليه من النخبة الشعرية والثقافية العربية حتى الآن، وكان كل منهم يوظفه لحسابه الشعرى أو النقدى، أو حتى العقائدى». وربما كانت فاعليته فى العالم العربى ـ المفتقد دائما لأية مرجعية ـ أعمق وأقدح من فاعليته فرنسيا، نحن دائما فى حاجة إلى الاستناد ـ فى ظل حالتنا الفكرية ـ لمرجعية ما التبرير ما نقوم به حتى على المستوى الأدبى، لأن غياب نظرية نقدية عربية، هو ما ساهم فى تلك الحالة من الهشاشة الإبداعية، وتلك مفارقة أولى، أما الثانية فهى أن الوعى الأدبى، أسبق دائما من الوعى السياسى وأسبق منه بخطوات، وهذا ربما يفسر حيويتنا الأدبية، وتخلفنا الاجتماعى، وهذا ـ أيضا ـ ما ساهم بشكل فعال فى عزلة الشعر خاصة والأدب عامة، بالإضافة إلى الشعراء أنفسهم الذين توهموا أنهم أعلى من غيرهم اجتماعيا وثقافيا، وهى المعادلة التاريخية التى لم تحل حتى الآن منذ «لماذا لا تقولون ما يفهم.. ولماذا لا تتهمون ما يقال؟».

كتاب قصيدة النثر كان يجرى تداول ذكره على تلك الخلفية الثقافية المتشظية، «فما من ترجمة للكتاب، ما من قراءة نقدية، ما من عرض للمحتويات، اسم بلا جسد، حسب تعبير رفعت سلام، وعنوان يرد فى الإحالات المرجعية القليلة، ولا كتاب واسم مؤلفته يعرفه الجميع، من الأجيال الشعرية كافة دون معرفة بكتابها ذاته.. وشذرات من المقدمة تتحول إلى مواصفات جاهزة مجردة، ومطلقة لقصيدة النثر.. صالحة لكل زمان ومكان» فيا لها من مفارقة فادحة، فعل ذلك أدونيس وأنسى الحاج وغيرهم، حيث أمم أدونيس لعقدين من الزمان مصطلحات سوزان برنار حول: الشعر، الكشف، الرؤيا، العرافة، الشاعر النبى.. إلخ لتشكل مرتكزات خطابه الكتابى. أوهمونا أن قصيدة النثر هى كيت وكذا، فى نقاط محددة: كالإرادة الواعية للبناء والتنظيم والمجانية (أى انتفاء الغائية) والوحدة والكثافة، وكل ذلك صحيح إلى حد ما، لكن ضمن سياق معرفى شامل، هو إذن تأطير للإبداع وتجهيز «مازورة»

جاهزة لتنسج الأجيال الجديدة على منوالهم، ويختفى التعدد والحيوية اللذين هما أسُّ الإبداع وقرينه.

* * *

الكتاب صدر عن دار شرقيات فى ٤٢٠صفحة من القطع الكبير مدققا مشكولا ، يعيد لوجه الكتاب المصرى بهاءه، والذى بين أيدينا الجزء الأول يحتوي على توطئة تاريخية، قصيدة النثر قبل بودلير يتفرع عنها ثلاثة مباحث: من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر، برتران وميلاد النوع. ومن الرومانتيكية إلى بودلير. ثم القسم الأول وبه أربعة فصول:

بودلير والغنائية الحديثة، رامبو، وخلق لغة شعرية جديدة. لوتريامون والشعر الجنونى. مالارميه وميتافيزيقا اللغة.

بالإضافة إلي مقدمة طويلة كتبها رفعت سلام، تتبع فيها فاعلية الكتاب، في الشام وبيروت، لدى جماعة مجلة شعر. ومصريا لدى بعض نقادنا الذين ضربوا حصارا من الصمت حول قصيدة النثر فيما كتبوا من دراسات حول الشعر الجديد مثل «عزالدين إسماعيل» فى كتابه «الشعر العربى المعاصرة، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ومثل كتاب د. عبدالغفار مكاوى «ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر» حيث تنطوى هذه الكتابات وغيرها على رفض للتعددية من حيث هى واقع أو احتمال. الواحدية هى النموذج الذهنى الأعلى الذى يسعى الجميع ـ كل فى مجاله ـ إلى فرضه فرضا بقوة الحذف والإلغاء بالصمت والعمى الإرادى. لامواجهة إذن لفكرة «قصيدة النثر» ولا للقصيدة ذاتها» فيما كان الشعراء يرسخون هامش قصيدة النثر منذ أواخر الستينات حتى صارت نهرا كبيرا ينتظم غالبية الشعراء موضحا ـ رفعت سلام ـ جهد الشعراء السبعينيين فى تبنى القصيدة الجديدة، ومفهوم جديد للشعر إلى وقتنا الراهن، الذى جاء الكتاب، ليضع حدا للفوضى، وليضع أيدى الشعراء والنقاد على حقيقة الأمر، ماذا يكتبون، ولماذا يكتبون هكذا، هذا إذا قدّر للكتاب أن يقرأ جيدا، لا أن يصبح أيقونة نحتفى بها ونتباهى باقتنائها، دون رصد تقاطعاتنا وتلاقينا معه، فيما نكتفى بتبنى المقولات من السطح فقط.

* * *

تعالج المؤلفة موضوعها أولا بلمحة تاريخية ـ بعد المدخل مباشرة، متتبعة الخطوات التمهيدية لظهور ما اصطلح على تسميته بـ«قصيدة النثر» فى فرنسا، إذ هى لم تنفتح فجأة، في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت إلى تربة ملائمة، وإلى أذهان تؤرقها بشكل


إضاءة ٧٧
قصيدة النثر بين النقد والابداع والتاريخ ○ نعم نحن انقلابيون
درس المؤتلف والمختلف ○ بورخيس؛ قلب خرشوفة
توديع غرناطة ○ صباح الخير أيها الحب ○ وصول تارنافسكي ○ الشبح
قصيدة النثر
سوزان برنار
ترجمة : راوية صادق
مراجعة وتقديم : رفعت سلام
الجزء الأول
شرقيات

واع الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر، فتفرّق مبدئيا، بين النثر الشعرى، وقصيدة النثر من حيث هما مجالان أدبيان متمايزان لكنهما - رغم هذا - متماسان ففيهما تتبدى نفس الرغبة في التحرر». ثم ترصد بدايات ظهور المصطلح، ففى سنة ١٧٠٠ ظهر المصطلح على يد الأب «دى بو» حيث كان يطلقه على الروايات، مرورا «بديدور» فيما قبل الرومانتيكية، ثم بداية القرن التاسع عشر، شاتوبريان والرومانتيكية حتى رامبو ولوتريامون، كما تدرس المؤلفة كيف رأى هؤلاء أفق قصيدة النثر وتقنياتها مثل التكوين والإيقاع والصوتيات وجمال الإيقاع.

يأتى بعد ذلك القسم الأول «قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقى»، وقد استقرت التسمية وصارت تشكل كل إنجاز الشعراء الفرنسيين، تدرس تقنياتها وعوالم الكتابة لدى أهم شعرائها «منارات الشعر الجديد» بتعبير المؤلفة: بودلير، رامبو، مالارميه، لوتريامون، الذي حاولوا ايجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح، وعلى نقل ما هو أكثر حميمية فى التجربة الشعرية، وتحقيق فعل سحرى وإبداعى، فى آن واحد، ليس مجرد تفسير أورفى للكون (حسب تعبير مالارميه) بل سيطرة على الكون، فهذا الجهد يخاطر بفعل العنفوان الروحى بتفجير الأطر الجاهزة وسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم». وفي هذا الاطار يُدْرس بودلير وغنائيته الحديثة، ورامبو ومحاولته خلق لغة شعرية جديدة، ولوتريامون وشعره الجنونى، ومالارميه وميتافيزيقا اللغة.

وبعد:

من الصعب جدا تلخيص الكتاب أو حتى عرضه عرضاً تفصيلياً، لاغتنائه والشخصيات والإحالات الشعرية المطبق عليها النظر النقدى وهو من بعد - كما قلنا - سفر ضخم يحتاج إلى مراجعة القراءة بعد القراءة لنستفيد من دروسه، ولتغتنى به حياتنا النقدية.

إضاءة: دلالات الخروج

فى النصف الثانى من عقد السبعينات، وكانت الحركة الشعرية تعانى من هيمنات متعددة: هيمنة الرواد، وقد وضح خطابهم ومشروعهم الشعرى، واكتمل أو كاد، وهيمنة الخطاب السياسى العالى لجيل سمى «الستينات» فى الشعر المصرى، بالإضافة طبعا - وأكيدا - لهيمنة الدولة على حركة النشر والطباعة وتقنين الاتجاهات.. وكان مشروع السادات

الانفتاحى، بدأ يؤتى ثماره المرّة، وظهرت مصر للمتابع من بعيد، فارغة من الفكر والثقافة والإبداع، وقد هجرها أغلب المثقفين إلى منافى الدنيا، وبدايات ظهور التململ الاجتماعى الذى اكتمل فى ١٧ ـ ١٨يناير، وقتها وتحديدا فى يوليو ١٩٧٧، ظهرت مجلة «مطبوعة ماستر» «إضاءة ٧٧»، تضم مجموعة من الشعراء الشباب، يحاولون الخروج علي حالة الاسترخاء الفكرى والاجتماعى والثقافى ، وكان الشعر هو نشاطهم الأساسى.

شكلت هذه المجموعة أول خروج إبداعى ـ ثقافى، فى مسار حركة الشعر الحر العربية، وأصبحت هاديا لقريناتها فى الأقطار العربية الأخرى سواء بالعمل مستقلة، أو بالمساهمة والمشاركة فى تحرير «إضاءة ٧٧»: قاسم حداد ، على الشرقاوى، علوى الهاشمى «البحرين» سيف الرحبى «عمان»، وآخرون كثيرون.

وحين نقول أول خروج، لا نعنى المخالفة الإبداعية من حيث هى كذلك فقط، فقد سبق ومنذ بدايات القرن ظهور خروجات لافتة، وإن كان الدرس النقدى تجاهلها ـ إلا أخيرا ـ مثل: حسين عفيف، ابراهيم شكر الله، ومحاولات على أحمد باكثير ولويس عوض، إنما نعنى أن هذا الخروج طرح نفسه في حركة منظمة لها رؤيتها في مجالى الإبداع والنقد، وهذا وجه افتراق «إضاءة» عما سبقها، «لاحظ افتتاحيات الأعداد الأولى من المجلة»، وبالتالى أطرت نفسها فى هذا المطبوع: «إضاءة ٧٧»، وكذلك من خلال مساهمات أعضائها فى ندوات الشعر إلقاءً وحواراً ونقاشاً، على مستوى القطر المصرى كله، فيما يشبه حركة التبشير، وهل ننسى أيضا مجلة كتابات التى حررها رفعت سلام وهو أحد أعضاء الجماعة الفاعلين ـ انشق عن إضاءة في العدد الثالث وهى المجلة ـ كتابات ـ التى أطلقت اسم «شعراء السبعينات» على هذ الجيل، وقامت بإعداد ملف شامل عنهم.

لا نحاول هنا الوقوف أما تفصيلات الهجوم الخارجى، أو الانشقاقات الداخلية.. إن ما يعنينا هو الوقوق أمام دلالات الفعل الشعرى الذى مثلته إضاءة ٧٧.

يعرف شعراء الثمانينات والتسعينات.. إلى آخره، أن إضاءة استنت لهم سنة حميدة، وهى الاجتراء على التجريب وارتياد آفاق لم تكن مطروحة، وهذا بالطبع يفسر ـ إلى حد ما ـ أن أغلب الدعاوى التى رددها جيل التسعينات، هى مقولات إضاءة، محورة أحيانا وبنصها أحيانا أخرى، وفى النهاية الوصول بها إلى منتهاها، بطبيعة تطور الأشياء، لا نعجب ـ طبعا ـ متى عرفنا أن شاعرين من شعراء السبعينات أحدهما إضائى: أمجد ريان، والآخر من جماعة «أصوات» أحمد طه، أكثر منظرين لهذا الجيل.



وبعض أبناء هذا الجيل ـ الذى يزعم أنه أتى بما لم يأت به الأوائل ـ كان صديقا للسبعينيين فى بداياته، وكنا نلمح انبهارهم وغبطتهم حينما يثنى شاعر سبعينى علي قصيدة لأحدهم.

أما جيل الثمانينات ـ وأنا واحد منه ـ فكان أغلبنا ـ ومازال ـ صديقا للسبعينيين، وحوارنا معهم لاينتهى، وهنا أصبحت إضاءة ليس دلالة على جيل شعرى معين، قدر ما كانت تمنح الجديد شرعيته وتتحمل نصيبها أيضا من الهجوم.

الآن وقد أصبح السبعينيون متنفذين فى مصادر النشر سواء في مجلات الحكومة أوالمعارضة، أو بالمشاريع الخاصة، صاروا هم أيضا من يجيزون نشر الإبداع الجديد، سواء بالنشر فى تلك المجلات أو بالترويج له فى جلساتهم، والموضوعية تقتضى أن نقول إنه بقدر استفادة الأجيال الجديدة من إضاءة وما رافقها، بقدر ما كانت استفادة أعضاء إضاءة والآخرين أنفسهم من الأجيال الجديدة. إنها حالة خاصة فى الشعر المصرى إذ ضبطت إضاءة المطبوعة إيقاع الجماعة ـ الشعراء فى الإصدار الأول.

فى يناير ٩٨ صدر العدد ١٥من إضاءة بعد توقف دام أربعة عشر عاما، فهل كان المناخ الشعرى ـ الثقافى يقتضى ذلك؟

هاج وماج الشعراء فى مصر منذ بداية التسعينات، وخرجت المعارك إلى العلن، فيما يشبه الحرب الأهلية فى الشعر، وتناثرت الاتهامات، الكبار يتهمون الشباب بالسطحية وعدم الوعى أو القراءة، والشباب يتهمون الكبار بالتكلس وانتهاء دورهم، وبدت الساحة بلا رابط ولاضابط، وضاع الشعر فى المنتصف، وهجرته الجماهير وكثرت دعاوى الحساسية الجديدة، صار الجميع متهمين والجميع قضاة، والجميع متطرفين، وحاول آخرون اعتلاء الموجة بالتبنى والتوجيه تحت وهم الأبوة للجديد، وصار الشارع الثقافى ينظر إلى دعاوى الشعراء الجدد بريبة وصلت إلى حد الاتهام بالعمالة وإلى شعرهم باعتباره شعر جسد وفقط، بالغ الشعراء فى رفضهم للجميع بما يوهم بالمغايرة ومحاولات الخروج، لكن ذلك كان السطح الذى يحاول التعبير عن نفسه بفجاجة تحت وطأة إحساسه بالعجز والتهميش، لكن العمق كان ومايزال يشهد تحولات جذرية على جميع المستويات، طفرة مذهلة فى وسائل الاتصال، خروج نظريات كونية كبيرة فى أقل من عقد: نهاية التاريخ.. صدام الحضارات، العولمة، انهار عالم ظننا أنه حداثى، وظهر عالم اعتقدنا أنه أكثر حداثة، وتاه الشعر واضطرب الشعراء، ولم يتأمل أحد مايجرى حوله، جذرت الرواية أوتادها فى الواقع وصارت تلبى حاجات كان الشعر يقوم

بإشباعها، طبيعي بعد ذلك كله أن يظهر التطاحن والتقوقع الذى يفرز بدوره استعدادا للعراك والمشاحنات، وتبدو الكتابة الذاتية هى المخرج الوحيد، لمعت أسماء بالطبع حاولت أن تعتصم بجمرة الشعر الحقيقى، لكنها تاهت فى بحيرة الصخب والعنف.

حتى إضاءة نفسها في بداية إصدارها الجديد يناير ٩٨ ظهر عليها الارتباك، حاولت أن تغطية نظريا بشعار عظيم وحقيقى هو: الشعر متعدد وكثير، بمايحمل آمالا نظرية طموحة:

«إن ضرورة التمايز الفكرى عن المؤسسات الرسمية ماتزال ضرورة ملحة، بل إنها تزداد إلحاحا فى قلب هذه الحالة المترجرجة من اختلاط الأوراق والألوان والصفوف والتيارات التى تضرب حياتنا السياسية والفكرية الراهنة».

و«لقد آن أن يتحول ذلك الاضطراب المريض إلى سجال جمالى نظيف، وأن يتحول ذلك الشتات المتناثر إلي تنوع وتعدد باهرين، وأن تتحول «فاشية» نفى الآخر «الشعرى» إلى اعتزاز صحى بالذات، بؤرته العميقة هى الاعتداد بهذا الآخر وأن تتحول النميمة و«التنابذ بالألقاب» إلى حوار راشد بين راشدين» فيما تقول إضاءة ذلك فى محاولة لضبط إيقاع حياتنا الشعرية، قوبلت بانتقادات حادة ورافضة، دون أن يتوجه إليها أحد بالمساهمة فى بلورة مشروع شعرى، يخرجنا من هذا الصخب غير المنتج.

واضح من العدد السادس عشر من إضاءة أن المجلة ـ الجماعة، أعادت تنظيم صفوفها واستغرقت وقتا في الإعداد لعددها الجديد الذى ظهر فى يناير ٩٩، فكان عددا دالا علي ما سيأتى، وهو أن إضاءة تحاول أن تكون محطة يلتقى عندها الشعراء من شتى أنحاء الوطن العربى، وقد ضمت إلى مجلس تحريرها شعراء لم يكونوا مشاركين فى الإصدار الأو مثل : عبدالمنعم رمضان، محمد فريد أبو سعدة، صلاح اللقانى وآخرين.

وكان العدد الجديد من إضاءة رقم ١٦، فى ١٦٠صفحة، محوره الأساسى قصيدة النثر الذى اغتنى بمساهمات عديدة لنقاد كبار وشعراء أيضا، ترسيخا لمحاولة ضبط إيقاع الشعر المنفلت، وكانت الافتتاحية الجماعية «نعم.. نحن انقلابيون» حاولوا فيها إمساك عصا المايسترو بشكل شديد، فهم: «ليسوا أساتذة لأحد، ولا أوصياء على أحد، كما أن لاأحد وصيا عليهم» وأن أحلامهم صالحة لإثارة الدهشة «إضاءة ٧٧» فى الإصدار الأول، ضبطت إيقاع الجماعة حتى تبلورت كياناً شعرياً واضحاً ومؤثراً، كانت هى الحداثة الفنية التى لم تستند إلى الحداثة الاجتماعية لتبريرها، وإضاءة فى الإصدار الثانى تحاول ضبط إيقاع حركة الشعر المصرى، وهو طموح لا نملك إزاءه إلا أن نحييه ونحدب عليه ونتمنى له التوفيق.

أعياد الموتى

أسامة الزيني

أنتظر القوافل التي
ضلت طريقها إلى حواضر الشمال
مازلت واقفاً على شواطىء المحيط
وهجرة التاريخ تمضى فى اتجاه
واحد
يضيع منى وجهك البرىء
ويرحل الغبار
تاركاً خيولك التى تموت فى
الميدان
تئن والحراب فى أكبادها
وحولها كتائب الموتي
وبركة من الدماء فى المكان
يعود بالهواجس التي
تثير فى دمائه عواصف الرمال
وتمتطى جسده
إلى خبائه الذي

يجلس فى انتظاره هناك
تحاول الرياح دفعه بقوة إلى
المدي
لكنه

مازال باقياً هناك
قابعاً كالشيخ فى انتظار
القادم الذي
تطارد الكلاب ذيل ثوبه
وتعتدى عليه بالنباح
مازال باكياً

ومازال تنزف الجراح
تنهار فى دمائه الحصون
تهبط القلاع
وتنتهى مشاعر الطفولة



الأولي
على بوابة
تنام فى براءة الموتي
وحولها الأنقاض كالفوضي
وتحتها ..
يئن قلبه الشجاع
– الموت لم يكن بديلاً للحياة
بينما
ضرورة القتال
ضرورة الحرب التي
تعلم الإنسان أن يحرر الخيال
ضرورة الحرب التى أقامت
الحصون
تهدم الحصون
تعلم الجنود أن يواجهوا الفناء
ظاهرين
ليشعروا بمتعة النزال
انتظر القوافل التى ماتت
ولم تزل تحلم بالحياة فى الشمال
ومايزال حلمها
يعيش فى مشاعر الأطفال
يعيش فى التاريخ نابضاً..
كمولد الحواضر البيضاء.
جامحاً
كالخيل فى البيداء
أنتظر القوافل التي
تعيش فى السماء
مازلت واقفاً على شواطىء
المحيط
وهجرة التاريخ لا تعود للوراء
لكنها قد تمنح الجنود مرة
أخري..
مهابة الحروب
فتولد القوافل التي
تردد التاريخ مثلماً
تردد الغناء
ليفرح الموتي
وتهبط الأعياد
فى منازل الأحياء

مشاهد

مصطفى عبد اللاه

(١) الطفولة

الربيع يموت على أسطح الفقراء
فترتد قفراً كأرواحهم
فلا الطير تهوى إليها
ولا النور .. إلا لماما
ليتركها في الزوايا
تتنفس أوجاعها
وترين الكآبة فوق جدرانها
والعذابات في الأوجه الكالحة

***

كل صباح
الحقائب محشوة بالكلام
والقلوب تغافل وحشتها
وتتركنا في محابسنا
وتطير إلى جنة من خيال
عليها ملائكة ذوات أجنحة خضر
وبنات ذوات ضفائر من ذهب
تغرى أصابعنا باللعب
وفى المدرسة
نتكوم فوق مقاعد من خشب
قديم
ويخرج ما فى حقائبنا من كلام
قديم
فترتعد فرائصنا
وتسكننا الجن والعفاريت
تطردنا من جنة الوهم.
ننسى الملائكة الخضر
والبنات ذوات الضفائر
ونرجع يستحقنا الخوف
نعرف طعم الدمع

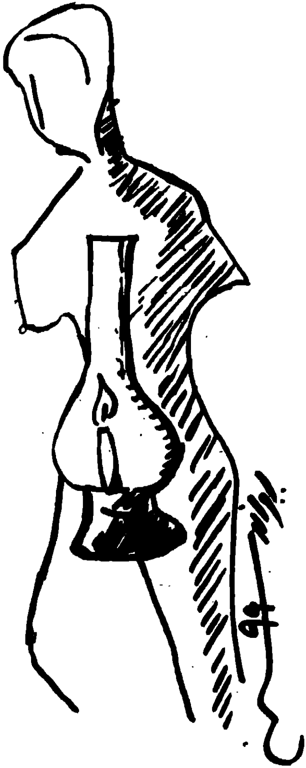
فالملائكة الذين حلمنا بهم
يملأون السماء بهاءً ونورا
هاهم يرقبون خطانا
أو يحصون همس الضمائر فينا
فلا نستطيع مغازلة النسمات
ولا أن نشبك أيدينا ونغني
خشية أن تكدرهم ألعابنا
فيشون بنا
للإله الذى سوف يقذفنا-
بلا رحمة -
فى الجحيم!

(٢) الصبا

النخلة العجوز فى فناء جدتي
تغرز أشواكها فى لحمي
وحينما ألوذ بجذعها
مختبئاً من عصا أبي
ووجهه المليء بالغضب
تلفظنى إلى العراء
مع الكلاب والقطاط الشاردة
فتأنس بي
ولا آنس إلا حين تهجع قطة فى حجري
فيصعد الدفء إلى عروقي
ويغشينى النعاس خائفاً
ثم أفيق تائهاً مبتلاً
ربما لأن عابراً سقى الجدار
- غافلاً أو واعياً.
وربما لأننى بللت روحى بالدموع
وغفوت ذاهلاً

(٣) الشباب

كان القطار يطوى زمناً
بحلوه ومره
مع المسافة التى بدت بلا نهاية
وفوق رف الأمتعة
أعددت خطتي
حدثتنى عن العمائر البيضاء
والحدائق الخضراء
وسينما، ومسرح، وملعب
وباعة لكل شيء
وأننى سوف أكون كاتباً
وشاعراً يردد الشعب قصائدي!
ولايزال مركزان بيننا والقاهرة
الواسطى والعياط
ثم يطأ القطار أرض الجنة الموعودة
ليس مهماً أى باب من أبوابها الثمانية
القاهرة إذن؟!
شوارع تبدأ من باب الحديد
ثم لا تنتهي
العربات الطائرة
والعناوين الضائعة
القاهرة إذن؟!
كم من أرائك فى حدائقها
لتكفى العاشقين فى ليالى الصيف
والمشردين فى ليالى الصيف والشتاء!؟
المركبات تعبر الطريق
فى وميض يخطف القلب من الضلوع
والليل - هاهنا - بلا رفاق
وعلى أن أبحث عن أريكة



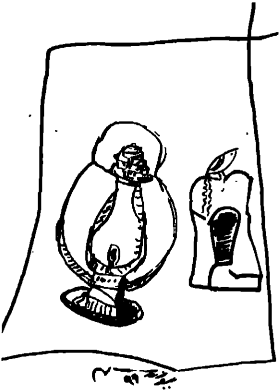
خلت من عاشقين لي
وأن أواصل الدبيب
حين تطلع الشمس على جلدي
أطوف بالميادين التى أعرف بعض
أهلها:
طلعت حرب ، مصطفى كامل ،
إبراهيم باشا
وأتابع النساء من بعيد
مليون امرأة:
بيضاء، سمراء ، شقراء ، لا لون
لها\والغيد كل مليحة بمذاق
ولا يجللهن السواد
فقط يتأملن الفتارين
ويضحكن بلا سبب!
وللأثداء والأرداف رجفة
وسنطوة على وجوه القوم
إذ يتخبطون فى الزحام
ثم يمضون بلا هدف
أو هكذا يبدو
ولعلهم - مثلى - يفتشون عن
وظيفة خيالية
أو عنوان ضائع
أو مطعم رخيص
وفى فنادق النجوم تلمع الأضواء
وتلمع الثياب والسيقان والأحذية
وتنطفى الحياة فى قلوبنا المجهدة
نلوذ بالأركان كالعناكب
وننحنى لنلقط الفتات من على
البلاط
أو من صناديق القمامة المتخمة
***

القاهرة - إذن - هكذا
لكنها أرحم من بيوت قريتي
وهكذا..
لكنها أرحب من قلوب من تركتهم

معلقين فى جذوع النخل
ولن أعود
حتى وإن ضربت خيمتي
فى كل حى ليلة
ثم واصل المسير
حاملاً وطنى على ظهري
وموسعاً فى القلب مقبرة
لكل حلم مات أوضاع سدى
لكل ما فقدت من براءة
وما عرفت من أسي
لكل ما كتبت من قصائد
وما قرأت من كتب
فكلها لم يشفنى،

(٤) الاعتقال

أن تعود إلى مسكنك المجازى
ذات ليلة .. فتتلقاهم
فهذا يعنى أنك مرصود
أن أنفاسك معدودة
وكلامك منقوش على زجاج المقهى
وعلى وجه الريح
وأنك حينما لعبت بك الخمر
الرديئة
قلت كلاماً رديئاً
عن الفساد والسلطة والحرية
ولعنت الحاكم والمحكوم
والظالم والمظلوم
وباختصار .. صرت مشبوهاً
هاهم يرشقون البنادق فى صدرك
أنت شقى .. وإرهابي
وسوف تقاد إلى حيث تعرف
أن الكلام خطيئة
وأن السكوت ذهب
***



فى المعتقل
ملقى على البلاط وسط آخرين

وسط البول والعرق
يثرثرون:
كم مرة جاءوا
وماذا فقدوا حينما عادوا
إذن .. أنت لم تفقد شيئاً
فلن تعود
وهذه العصابة السوداء فوق
عينيك
لن تزيد الظلمة التى فى داخلك
الظلمة التى تشكلت فى ألف ليلة
وليلة
وباركتها الآلهة

فلتنهشوا لحمى وأنتم آمنون
أن صرختى سوف تموت
وأنكم سوف تمشطون كل بقعة
وتكتمون كل صرخة تهتف
باسم الله، الحب، العدل ، النور
الحرية
لكنها – صرخاتنا – فى العالم
السفلي
سوف تلتقي
وتطاردكم أشباحنا
خارجة من الفضاء كله
وأنتم لن تقدروا
أن تأسروا الفضاء فى زنزانة
أو تشنقوا الأشباح!!

ش

ثلاث قصائد

أحمد زرزور

١ - ينكش دولة

أيها الدبور النكاش على السطح المهجور؛
ألا تعلم أنك تزعج بئرا اختفت رائحته ، وقمراً لم يعد يصاصىء،
وهديلاً كف عن رقصة
الحور؟

دع هزائمنا تتوسد أطفالاً مفقودين غادرناهم.
دع العامزات زلزلن
واستسلمن.
دع حارة سعيدة بفتاها إذ يتزوج الاميرات ويقود الجماهير
دع الثورة ضاحكة إذ تنتظر صياداً لا تنفد أحابيله.
دع الغرور إذ يفهم اليعسوب المرتعش والجسد المتوج
دع البئر ينحني سمكة متكلمة تكمل منظومة السحر.
دع صبية ، كما كانت، تطيعني عبر الهواء.



إنها يا صديقى دولة
كانت
مثلى تحلم

٢ - «مقبرة» يدخل فيها ، ليعيش أكثر*

لم يستطع الصراخ
لم يستطع الصمت
الموسيقى التى من أجلها جاء: تتعثر بين الأقدام
ولا نجمة تجرؤ على الاحتجاج - لئلا ينتبه الأعداء -
وفى كل خطوة
تتطاير ، بين أيدى الأطفال،
حكايات تريد
أن
تنام.

حسناً،
لتضئ المقابر
ليتنح العزاريل**
لتضع الحبيبة حزنها كاملاً ومحروساً:
هكذا المحبة تطعن،
والنهر يصيد صبره،
وثانية..
يستأنف
الغرقى
رقصاتهم

٣ - الهواء خارج الرفرفة

ليس صواباً ما تفعله الآن: الأعاصير انزعجت لقلة نومها، وهى لم تخلق
ألعوبة - هكذا - بينكما
أنت سددت روحك بثرثرة أعضائك،

وكثير من الصمت كان سيدلك على الوحش
الكامن فى دمعته.

خفت من الجعارين التى أهدت تعويذتها لرفاف،
فسبقتهم الجميلات إلى أعشاش الظهيرة،
وهكذا تعلموا كيف يسيطرون.

الجعارين مرشدك المهجور إلى حقيقة الوردة
التى ينصف أنف لمستها،
الجعارين إلتهمت وهمك والهجاء الذى شع،
فما الذى طويلاً طويلاً: تجشأت
ولم
تزدد
رعباً؟

أمامك رحلة طويلة، وسرير غريب ترقد فيه، لن تقبلك فتاة سمراء بلطف المساء - كما يقول فيليب لا ركن -
والكتف المفروش لجدائل الخيبات لن يخطو خارج ظلمة، وستبدو الأشياء طبيعية ومألوفة.

إنها صيرورة الهواء العميق،
الهواء الذى يدعوك ، الآن،
لتشاهد
النمو
الحزين
للأزهار.

---

* تحوير من جملة «مقبرة يدخل فيها المرء ليعيش أكثر» للدكتور مصطفي الرزار - أخبار الأدب ١٩٩٨/١١/١،

** جمع عزرائيل.

ق

قصة

قصتان

أحمد رجب شلتوت

غواية

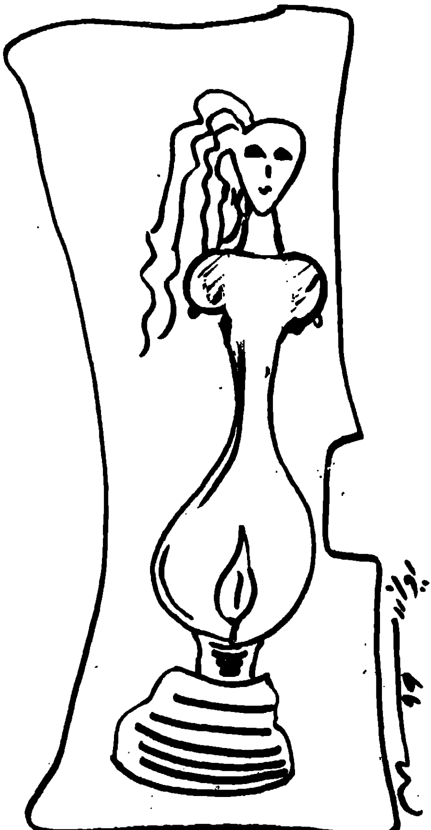
بوجف ووجل رحت أنزع عنها الثياب
ولما بلغ العرى تمامه امتدت يدى ، تلامس البهاء،
تروم التيقن من أنه ليس وهما.
ولما تأكدت أرسلت شفتى تمسحان الدروب التى اكتشفتها الأصابع.

***

توجست من الغرق فى بحر عينيها ، أطبقت عليها الجفون، افتقدت البحر. رجوتها أن ترده لى . ألا تصحر الجنان. قبلت الجفون فانمحت وضاع منى البحر.

***

لثمت الشفاه وطابع الحسن ، وكل ما عشقت فى الوجه الجميل.



بنزق أبحث عن البحر، لكن كلما تطأ شفتاى موضعاً ينمحى . ضاعت كل الملامح الجميلة.

بدت رأسها مثل بيضة كبيرة، وعند أعلي الرأس، تماماً فى الموضع الذى كان مفرقاً للشعر ، اكتشفت ثقباً صغيراً . أخافنى حجم البيضة المثقوبة ، خفت أن تقعس رخا أو أفعى . لابد من قتل الوحش وهو بعد وليد.

لم يكن على الأرض إلا حذائينا والملابس. بحثت فوجدت منفضة السجائر . هوى ت بها على بى بضة الوحش فتهمشت.

رسم الدم على الوسادة والملاءة خارطة لعالم كنت أرجوه، صرخت فأسود الأحمر.. انتشرت على الوسادة والملاءة جيوش من دود أسود . أنقبضت معدتى . قئت خمر النشوة ملوثاً الجسد الذى لم تفارقه الفتنة بعد.

المخبوء

يوقن الرجل الوحيد بأن ثمة كنزاً مخبوءاً أسفل الجدار خبأه الجد لأجله.

والجد ما يفتأ يزور حفيده في المنام ليله بعد أخرى، يطالبه بإكتشاف الكنز . أراه مكانه لثلاث ليلات متعاقبات فلا يجب أن ينكص الحفيد أو يتقاعس.

***

حضر فى المكان الذى بان له فى الحلم . لم يجد شيئاً. أترى شيطانا تقمص صورة الجد لى ضله! أم تراه كذب على حفى ده بقصد السخرى ة؟ قى ل عن الجد أنه ولى صالح ذو كرامات .. فهل يكذب أو يدع الشيطان يتمثل صورته؟

***

واصل الحفر ، وقبل أن تمكن منه اليأس ارتطمت حافة الفأس بجسم معدنى . أخيراً وجد الكنز.

صندوق من الحديد الصدىء، عالجه بالفأس حتى فتحه .تناثرت محتويات الصندوق على الأرض . ثمة أشياء بدت له بلا قيمة:

زجاجات فارغة، ورضاعات أطفال، وعدد كبى ر من المفاتيح مختلفة الأشكال والأحجام ، حطام لعب أطفال وكيس ملىء بالمسامير وقناع كبير من الورق المقوى .

***

أترى المفاتيح هى مفاتيح الكنز، والأشياء الأخرى للتعمية والتمويه أم أن

الخبل قد أصاب الجد الحكيم فى أخريات أيامه؟

***

راح يطوف بالحجرات .. يجبل النظر فى الأسقف والجدران.
الندوب تملأ أوجه الحوائط .. لم يكن ينتبه لها، فلما تأمل اكتشف إنها ترسم صورة للجد. يبدو أن الجد الحكيم كان أثما فاستحق أن يصلب على الجدران وإلى الأبد.

***

قررت أن يدق المسامير فى الجسد المطلوب ، ولما نفدت المسام ر راح يلملم محتويات الصندوق ويعلقها فى المسامير.
حتى غطى ملامح الجد . ولما فرغ تأمل الجدار ثم هتف:
- الكنز.. الكنز.
قفز وخبط رأسه بيدى ه ، والأرض بقدميه .. فقد صنع من محتويات صندوق الجد لوحة رائعة وسيحول البيت القديم إلى مزار ، يدفع الزائر جنيهات ليرى اللوحة، وخمسة جنيهات أن أراد التقاط صورة لها.

***

لما أعاد التأمل اكتشف فراغاً من منتصف اللوحة..
علق فيه الصندوق ثم نزعه ورماه، الصندوق صدىء وقمىء.. علق مرآه ليرى فيها المشاهد بنفسه ويملأ بصورته فراغ اللوحة .. نظر فى المرآه .. تأمل وجهه.. يشبه جده .. له نفس الملامح المصلوبة على الجدار..
أغمض عينيه ، فرأى نفسه يتأرجح فى المساحة الخالية.
عاودته النشوة لإكتمال اللوحة . أحضر حبلاً . يثبت أحد طرفيه فى أعلى الجدار . لف الطرف الآخر حول رقبته، وقفز فى الهواء.

تواصل

وصايا الاحتضار العشرين

تغزل فى وجهي كثيراً
ثم أصبر حتى أدير الظهر
إذن:
إغرز خنجرك الموبوء بسميات
الأحلام بعنقي
حاذر .. من أن ألتفت ورائى
فأراك
فيساقط وجهك خجلاً
يتقدم ميقات الموت لدى ثواني
من جراء الحزن عليك
حبيبي..
لا تحزن بعد أفول الروح بجوفى
أو تسمح للندم الناري
أن يشحذ عينيك لترى جرمك
يتعانق وتراب الأرض
ممدود على قدميك
حاذر . من أن تذرف فوقى دموعاً
للحسرة
من عين كانت بحراً للأحلام
فأموت مرتين
موتاً على يديك .. وموتاً من أجل
عينيك
لكنى أوصيك حبيبي
عند مرورك بالجسر البحري
أن تمنحنى فتات من ذكراك
لا تنزع من جثمانى أيام صباى
وأذكرنى حين مبادرتى بالعدو
إليك
لا أعبأ بالخلان قدر جنونى
بالنظر إلى عينيك
كانت تأخذنى عيناك إلى المجهول
تتأرجح بى فوق الوتر النوراي
القادم من عين الشمس
كنت صغيراً لكني
أدركت بأن الموت سينب من بين
يديك

محمود محمد عامر
– سوهاج

عين

ع

بعيداً عن الأجندة الرسمية

يحل عيد شم النسيم بعد أيام (فى الثانى عشر من أبريل)، وقد أصبح هذا اليوم الآن هو العيد الشعبى الأول والوحيد الذى يحتفل به المصريون بكل فئاتهم وطوائفهم بشكل فريد جدير بالاهتمام إذ حافظوا على هذا التقليد منذ آلاف السنين حتى اليوم، برغم اختلاف التيارات الفكرية والثقافية التى تعاقبت على المجتمع المصرى من العصر الفرعونى إلى الآن.

وتختلف بعض مظاهر الاحتفال من إقليم لآخر. وتتخذ في منطقة القناة بمحافظاتها الثلاث: بورسعيد والإسماعيلية والسويس مظهراً خاصاً نشأ منذ أكثر من سبعين عاما فى خضم اشتعال الصراع الوطنى ضد الاحتلال العسكرى البريطانى، ويتمثل فى صنع دمية من القماش يطلقون عليها (عروسة اللمبى) أو (اللنبى) تظل معلقة فى وضع إنسان مشنوق لعدة أيام، حتى يحل موعد (الزفة) وهو موكب شعبى يشابه مواكب التجريس التي عرفتها المدن المصرية فى العصر المملوكى. فتساق الدمية ومن خلفها الجموع تلقى عليها اللعنات، وتهجو الاحتلال الأجنبى وقادته ممثلاً فى الدمية التي ترمز إليه حتى تلقى فى النار.

منذ عودة سكان مدينة بورسعيد - على وجه الخصوص - إلى مدينتهم فى أعقاب انتصار أكتوبر ١٩٧٣ العسكرى. ظهر فى المدينة تطور جديد شمل هذا التقليد الشعبى الخاص. فلم تعد الدمية ترمز إلى قادة الاحتلال البريطانى كما كانت، بل أى شخصية يحمل لها المواطنون شعوراً بالضغينة أو العداء. فهى مرة تمثل عدواً أجنبياً جديداً كبيجين وشارون وموشى ديان من قادة العدو الصهيونى. وفى مرات أخرى - أكثر تكراراً - تمثل شخصيات يحمل لها أبناء بورسعيد شعوراً بالضغينة وإن كانت شخصيات وطنية (بمعنى مصرية) كتجار المخدرات والمهربين وبعض كبار المسئولين الذين لاحقتهم على مراحل مختلفة اتهامات بالفساد أو الرشوة، أو بعض حكام مباريات كرة القدم، ومذيعى مبارياتها الذين يتهمهم جمهور المدينة بالتحيز ضد ناديهم الرياضى (النادى المصرى).

وهكذا امتدت روح النقد والهجاء لتشمل كل ما يتصور أبناء المدينة أنهم يعوقون أحلامهم الإنسانية المشروعة فى السكن والعلاج والتعليم وغيرها من الخدمات الأساسية.

وامتد الإتساع فى موضوع الهجاء إلى أساليب التعبير الفنى أيضاً، وتلك نتيجة منطقية فلم تعد الدمية وحدها قادرة على التعبير عما يشغل الفنان الشعبى، لذلك ظهرت فى شوارع المدينة مسارح شعبية بسيطة توضع فوقها عدة دمى تعبر عن الموقف الذى يريد الفنان الشعبى السخرية منه وكأنه يصنع مشهداً كاريكاتورياً كاملاً ومجسداً على خشبة المسرح التي أضيف إليها الديكورات والاكسسوارات والأزياء المناسبة والتى تعطى مصداقية أكبر للمشهد التمثيلى الصامت. واستعان الفنان الشعبى فضلاً عن ذلك بعدد كبير من رسوم الكاريكاتير التى توضع على هيئة معرض مفتوح مجاور للمسرح.

وقد تعرضت لهذا الموضوع بشكل عملى شامل ودقيق باحثة الفنون الشعبية عائشة شكر فى رسالتها الجامعية غير المنشورة والمحفوظة بمكتبتى أكاديمية الفنون ومركز الفنون الشعبية، فرصدت مظاهر هذا التحول فى صيغ التعبير الفنى وبحثت عن مبرراته وأسبابه فى التكوين الثقافى لسكان المدينة وواقعهم الاجتماعى.

ويعنينا هنا الآن الإشارة إلى أهمية التفات الهيئات الشعبية والرسمية إلى هذه الدراسة الفريدة وبحث أثر هذه الظاهرة فنياً واجتماعياً وأساليب توظيفها واستثمارها فى تحقيق تلاحم بين النخب الثقافية والفنية والقاعدة الاجتماعية العريضة.

ففى الوقت الذى تنشغل فيه الأجهزة الرسمية الثقافية بإقامة العديد من المهرجانات الفنية والاحتفالات التى تخرج معزولة عن محيطها الاجتماعى غريبة عنه نجد على بعد خطوات منا مهرجانا شعبياً حقيقياً زاخراً بكل فنون العرض من مسرح شعبى وغناء وشعر إلى عشرات المعارض الشعبية للكاريكاتير.. فهل نلتفت؟

كل سنة وأنت طيب

أحمد عز العرب




أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

شركة الأمل للطباعة والنشر